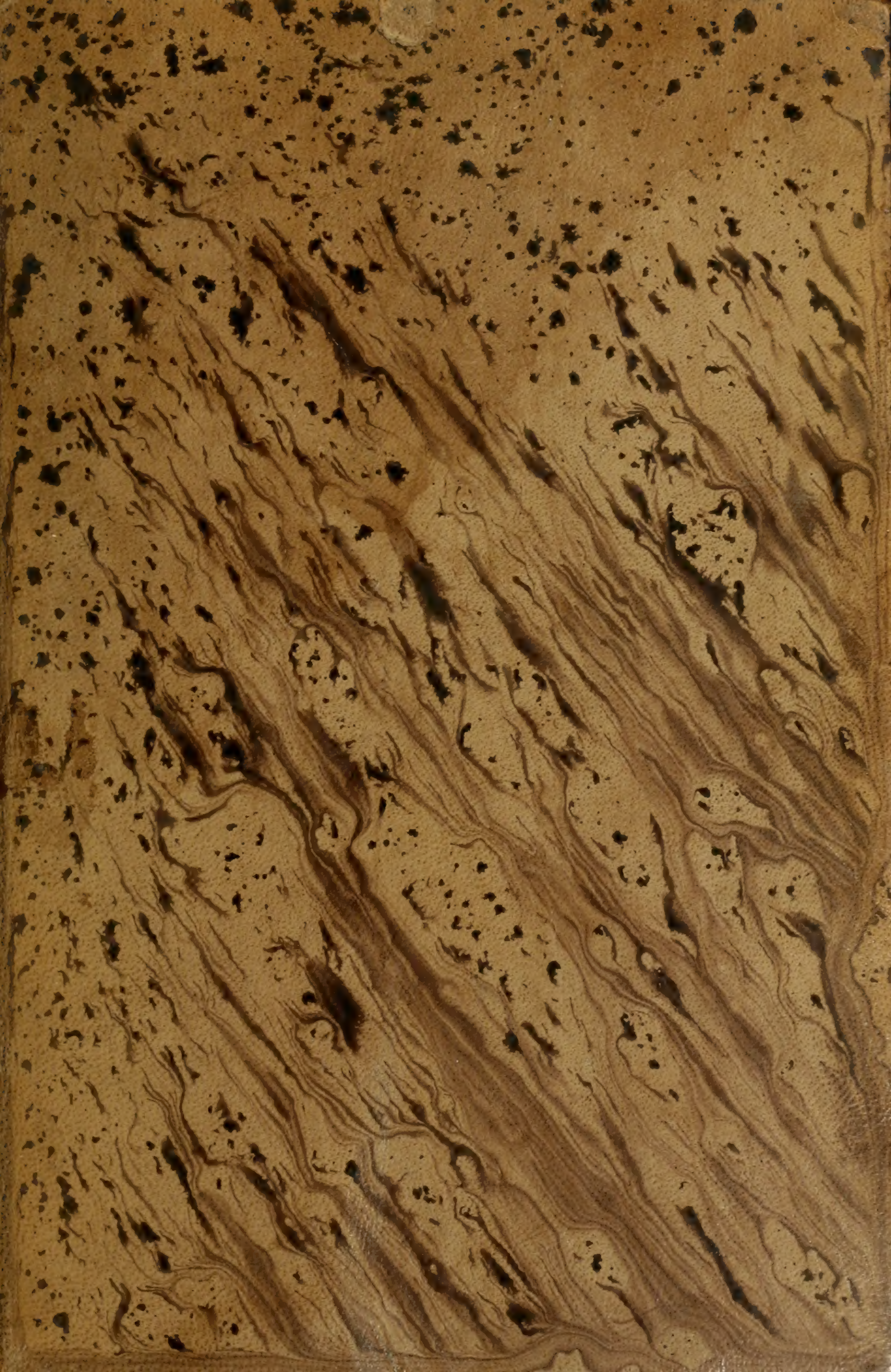
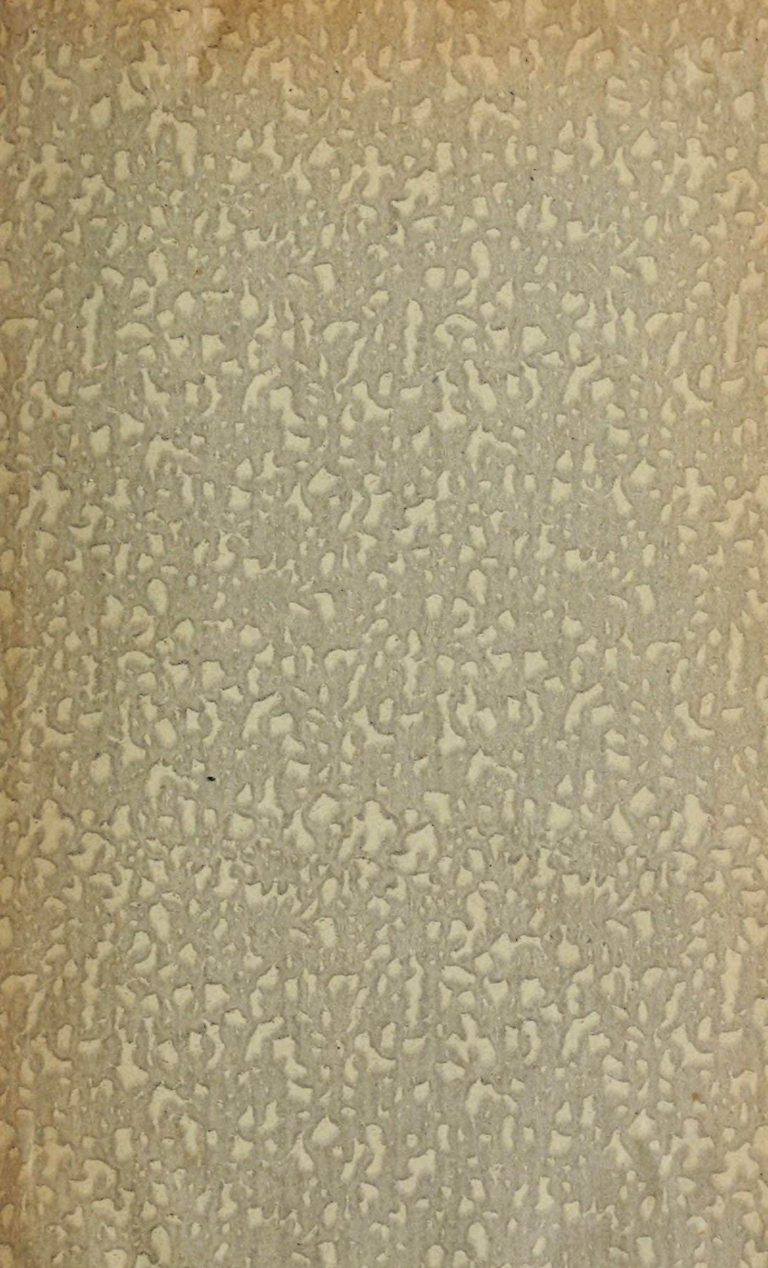






SHAKESPEARE EN ESPAÑA

TRADUCCIONES, IMITACIONES E INFLUENCIA

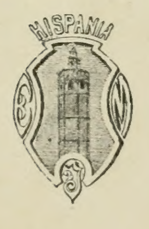
DE LAS OBRAS DE SHAKESPEARE

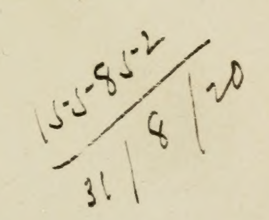
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

POR

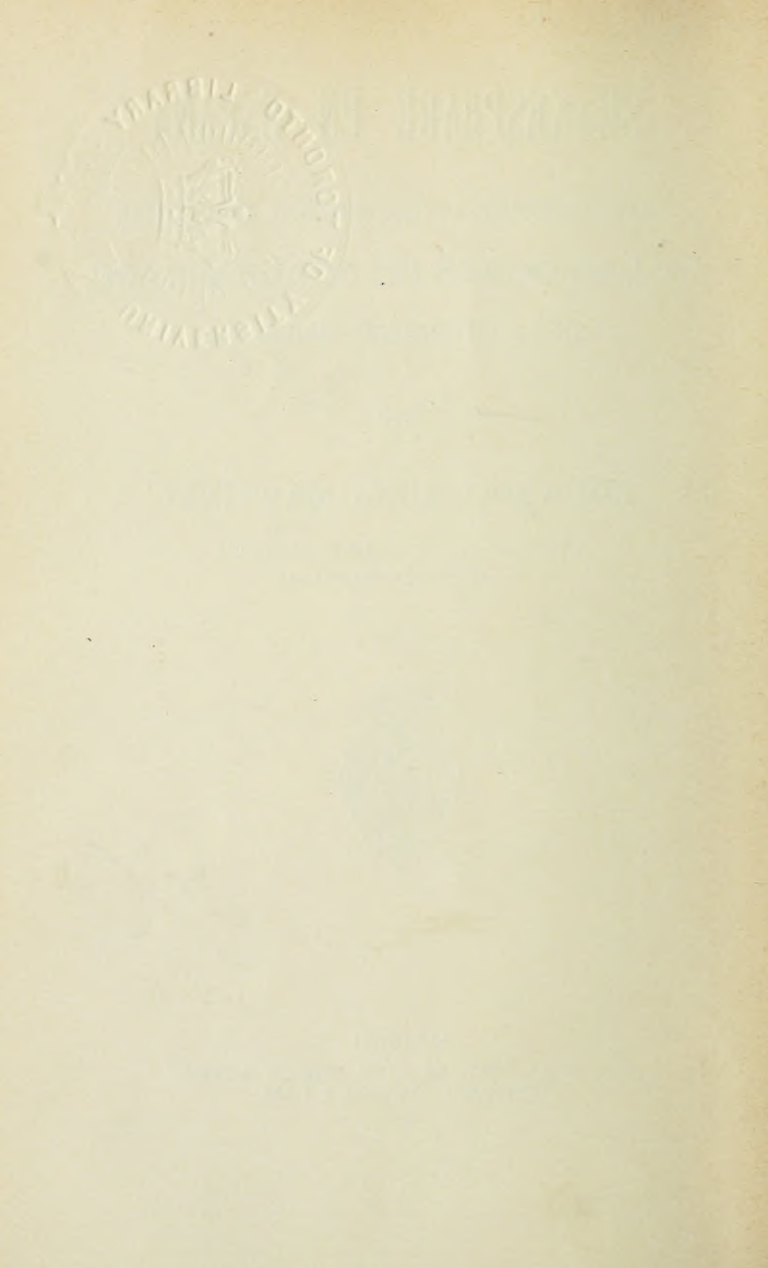
EDUARDO JULIA MARTÍNEZ

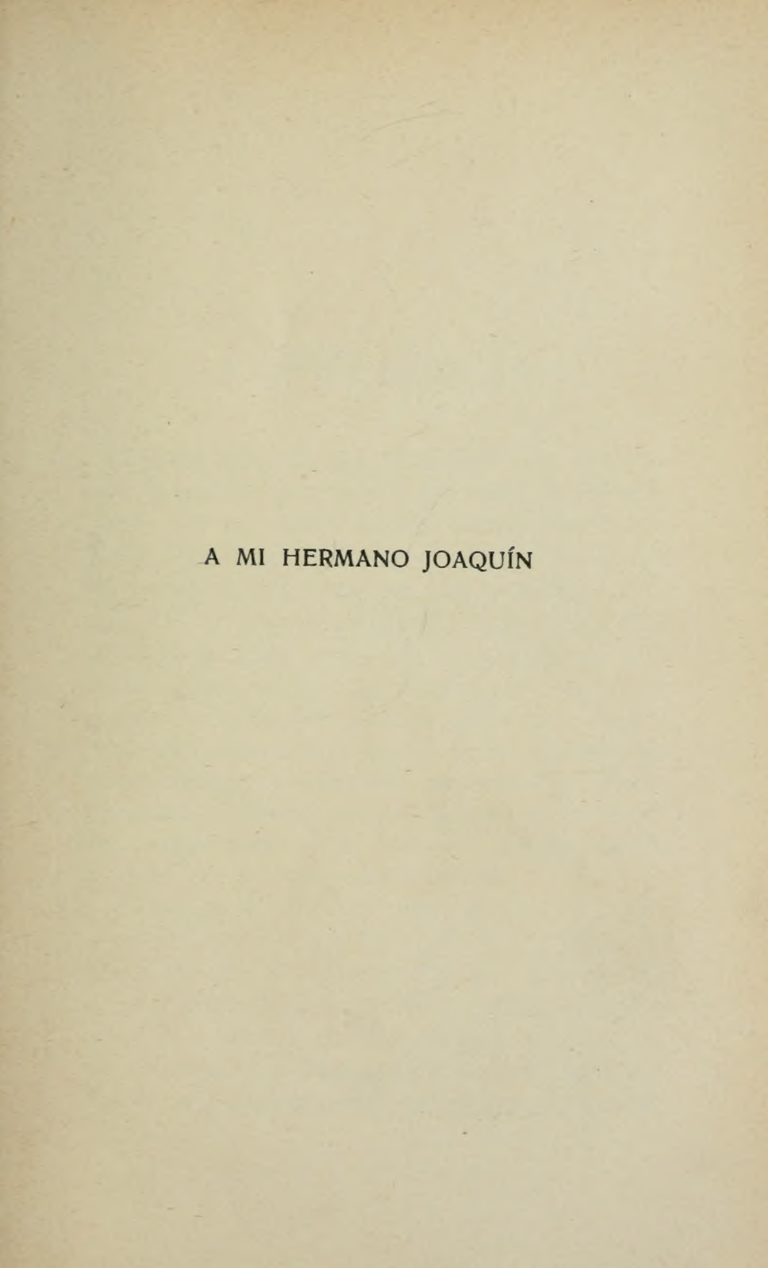
CATEDRÁTICO, POR OPOSICIÓN, DE LENGUA
Y LITERATURA CASTELLANA





MADRID
TIP. DE LA "REV. DE ARCH., BIBL. Y MUSEOS"
Olózaga, 1.—Teléfono S 1.385.
1918





A MI HERMANO JOAQUÍN

ADVERTENCIA

Grandes han sido las dificultades con que hemos tropezado para reunir las notas de los presentes apuntes; fuera nuestro ánimo que no hubieran visto la luz pública en tanto que las actuales circunstancias históricas por que atraviesa tristemente la humanidad hubieran encontrado una solución de amor y de paz. Sin embargo, por causas que no es del caso exponer aquí, no hemos podido ver cumplido nuestro propósito. Vayan, pues, estas cuartillas a manos de los doctos, que no encontrarán en ellas más que lagunas y superficialidades. Consideren, no obstante, que el camino investigado estaba lleno de abrojos, nunca hollados por la planta del estudioso.

Queden encomendadas nuestras líneas a la benevolencia de los que las consulten, y pueda el autor ver que la pobre semilla por él sembrada produce frutos lozanos en breve tiempo. ¿Cómo, a pesar de estar convencidos del poco valor de estas notas, las exponemos al juicio de los lectores? Tal vez por recordar cierto pensamiento expuesto

en un folleto del sabio Ramón y Cajal, quien considera más digno de elogio el rasgo de osadía vencido que el excesivo recato y amilanamiento (1), corroborando con esto lo que ya escribió Calderón de la Barca en *La Devoción en la Cruz*:

"Que siempre está la fortuna
del lado del atrevido";

tal vez, más probablemente, por admiración a la inmensa figura del autor de *Hamlet;* tal vez por demostrar un reconocimiento a los que con tanto interés estudian a nuestro mayor ingenio literario: son los ingleses de los que con más fervor rinden pleitesía al Manco de Lepanto. Al ingresar en la Real Academia Española decía don José María Asensio y Toledo: "Nunca podrá parecer extraño, ni ser objeto de crítica, que un literato, un aficionado a las letras españolas, demuestre en cualquier ocasión y en todo momento su admiración y entusiasmo por Cervantes y sus obras." No parezca extraño que un español demuestre su entusiasmo por las obras de Shakespeare cuando tantas veces se ha demostrado en Inglaterra el deleite engendrado por los escritos del inmortal ingenio que vió la luz del mundo en Alcalá de Henares.

---

(1) Vid. *Reglas y consejos sobre investigación biológica.* Madrid, 1913 (tercera edición), pág. 27.

INTRODUCCIÓN

Por demás se repite que en España no se ha estudiado ni se estudia a Shakespeare como su inmensa figura merece, y es lo más sensible que semejante afirmación tiene una base cierta: en cantidad no son pocos los que han hablado del vate de Stratford; empero son escasos los que han producido cosa digna de tenerse en cuenta.

El español que debió de hacer el comentario más antiguo acerca del poeta inglés fué el Conde de Gondomar, pues, al decir de sir Sidney Lee, el primer infolio de 1623 que vino a España lo trajo aquel Embajador de Felipe II en Londres (1). Político sagaz y gran conocedor de la vida inglesa de su tiempo, tal vez tuviera ocasión de apreciar las alusiones del dramaturgo, y, si en las apostillas que puso al texto shakespeariano hizo referencia a tales indirectas, el comentario

---

(1) Se ha hecho eco de esta noticia don José de Armas y Cárdenas. Vid. *Cervantes en la literatura inglesa.* Madrid, 1916; pág. 9.

del Embajador sería de un valor grande; no es probable, sin embargo, semejante hipótesis, puesto que el ejemplar de que nos habla Lee no parece perdido (1), y, si existe, ha sido examinado por el ilustre escritor inglés que citamos, resultando seguro que no habría dejado pasar en silencio los secretos que el español revelase tras haber tenido la fortuna de descubrirlos.

Pero el caso de Gondomar, aun con su poca importancia, debe reputarse por único. En la centuria XVII no se encuentran noticias referentes a Shakespeare entre nosotros; las razones procuraremos exponerlas en la última parte de estas notas. Hasta el siglo XVIII no empieza a pronunciarse el nombre del autor de *Hamlet* entre los españoles, y en este tiempo no constituye tampoco el fundamento de serios estudios. Lo que se encuentra apenas son frases aisladas que se inspiran en las mismas ideas que sustentó Voltaire al escribir en el prólogo de su arreglo de *El huérfano de la China*: "L'action de la pièce chinoise dure vingt-cinq ans, comme dans les farces

(1) Las gestiones que hemos hecho para estudiarlo han sido absolutamente inútiles. El no estar el ejemplar de que tratamos ni en la Biblioteca Nacional ni en la de Su Majestad demuestra que algunos libros de la biblioteca del Embajador pasaron a distintos poseedores. Vid. *La embajada del conde de Gondomar a Inglaterra en 1613*, discurso leído por el Marqués de Villa-Urrutia al ser recibido en la Real Academia de la Historia, págs. 45-46 n., que confirma nuestra opinión.

monstrueuses de Shakespeare et de Lopez de Vega, qu'on a nommées tragedies; c'est un entassement d'événements incroyables." (1)

No fué otro el criterio que sustentó el abate Andrés cuando dijo: "Ma checchè dicano i suoi adoratori, io ni so trovare nell' opere del Shakespear quelle bellezze, che si decantano, ni ancor quando realmente vi fossero credo opportuno consiglio, e ben impiegata fatica il volerle cercare in mezzo a tante immondezze." (2)

Cuando no son frases o pensamientos semejantes a los del padre Andrés, son breves críticas sobre las traducciones que se inician en este siglo y que obedecen al mismo ideal pseudoclásico. (3) Y el siglo XIX, como es sabido, empezó sujeto a las mismas normas estéticas que el anterior, con lo que continuaron repitiéndose, durante la primera parte de esta centuria, conceptos parecidos a los que hasta entonces se habían emitido con referencia al dramaturgo objeto de nuestra atención. Así, el abate Marchena, en su *Discurso sobre la literatura española,* fechado en 1819, escribía: "Los ingleses, a quienes Shakespeare había presentado tal cual trozo sublime,

(1) Voltaire [François-Marie Aronet]: *Œuvres complètes,* Paris, chez P. Plancher, 1817; tomo V, pág. 347.

(2) *Dell' origine, progressi e stato attuale d' ogni letteratura.* Parma, 1783-99, II, pág. 345.

(3) De muchos de estos comentarios trataremos al hablar de las traducciones.

anegado entre lodazales de la más repugnante barbarie...” (1), llamando lodazal a lo que muy pronto tenía que reconocerse como arte lleno de vida y de belleza.

No obstante, por este tiempo ya se reputaba al autor de *Macbeth* como una gloria literaria de su nación en el extranjero, y la misma corriente que barría las estrechas fórmulas de Boileau allende los Pirineos, fué la que, al llegar a España, hizo volver los ojos, aunque poco intensamente, hacia el cantor de Stratford-upon-Avon. No hemos de estudiar toda la polémica romántica, pues ello es materia extensa, ajena a nuestro propósito y ya estudiada; mas debemos hacernos eco de que a ella habremos de acudir si queremos estudiar el primer movimiento de verdadera simpatía de los españoles hacia Shakespeare. Todavía entonces, así como en Francia, principalmente, los nombres del inglés y de nuestro excelso Lope fueron la bandera en pos de la que se agruparon los partidarios del romanticismo, alzándola del fango a que la habían arrojado los pseudoclásicos que los precedieron; entre nosotros fueron los nombres de Lope y Calderón los que sirvieron de guía a los románticos, y sólo como intermitente faro vino a alumbrar el nombre del inmortal poeta en algunos momentos de acalorada discu-

(1) *Obras literarias de don José Marchena...* por el doctor don Marcelino Menéndez y Pelayo. Sevilla, 1892-96; tomo II, pág. 309.

sión (1). Hasta tal punto era refractario el arte shakespeariano para los peninsulares, que en el periódico *Ocios de españoles emigrados en Lon-*

(1) En el núm. 106 de la *Crónica científica y literaria,* correspondiente al día 3 de abril de 1818, se publicó, entre las "noticias científicas y literarias", un suelto en el que se hacía el resumen de una carta de "un viajero español residente en Francia". Böhl de Faber, padre de *Fernán Caballero,* parodió la carta de referencia en el *Diario Mercantil* de Cádiz, volviendo en pro de Lope de Vega y Calderón los párrafos que el viajero había escrito en honor de Racine y de Molière. Replicó la *Crónica,* contestó el alemán y volvió la revista madrileña a contestar en el núm. 129 que "cansados de una contienda en la que la debilidad del enemigo no ofrece más que triunfos fáciles, responderemos a sus personalidades y ataques con el más profundo silencio". Fué ésta, como es bien sabido, una de las más típicas cuestiones que suscitó la preferencia entre clásicos y modernos en España. Pues bien, como se advierte por lo dicho, los *modernos* que se citaron fueron españoles. La polémica a que hacemos referencia tuvo varias ramificaciones anteriores y posteriores de que no nos hacemos eco; pero sí hablaremos de que en el núm. 144 de la *Crónica* se insertó una carta, de escasísimo valor literario, firmada por un Juan Gil, y que arremetía nuevamente contra los periodistas gaditanos, y la revista citada siguió combatiendo, no ya nuestros dramas del siglo de oro, sino las producciones de Guillermo Shakespeare. En el núm. 134 se lee: "*El Castillo de Paluzzi,* drama francés compuesto con algunos incidentes de la famosa causa de Fualdes, ha sido traducido al inglés y representado en uno de los primeros teatros de Londres, con aplausos semejantes a los que arrancaba Kemble en *Coriolano,* y superiores

dres, en el que no quedaban muy bien parados los clasicistas (1), no se encuentra nada que se

---

a los que tributan a Kean en *Macbeth.*" Mayores ataques se dirigieron a Shakespeare en el núm. 145 al hablar *sobre una representación de "Otelo" en Londres.* "Acabo de ver a *Otelo* —decía el cronista—, que es una de las mejores tragedias del teatro inglés. Kean, que es el Talma de Inglaterra, y el mayor actor trágico de los tres reinos, hacía el papel principal. La pieza no se representa en el día como Shakespeare la compuso; Garrick y después Kemble la arreglaron en algún modo al gusto del siglo; pero, ¡cuántas cosas han conservado que no podrían tolerarse en ningún teatro del continente! ¡Qué extraña miscelánea de bufonadas chocantes y bellezas de primer orden! Causa extrañeza ver tan confundidos los relámpagos del genio." ¿Puede decirse que los redactores de la *Crónica* habían entendido las obras inglesas cuando en el núm. 211 se lee: "No ha echado mano (Talma) de los arrebatos que son indispensables cuando se trata de pintar el frenesí de Otelo y de Macbeth"? Frente a tales juicios se decía en el *Diario Mercantil* de Cádiz, como recuerda el padre Blanco García (*Historia de la literatura española en el siglo XIX*) refiriéndose al poeta inglés:

"Y, a pesar de Boileau, brilla en la escena."

¡A tan segundo término se relegaba la inmensa figura del dramaturgo en las cuestiones entre españoles! Puede consultarse, para estudiar las discusiones originadas por el romanticismo, el estudio del ilustre catedrático, nuestro querido amigo, don Narciso Alonso Cortés, titulado: *Zorrilla, su vida y sus obras,* Valladolid, 1917.

(1) Recuérdese en pro de esta afirmación lo des-

refiera al insigne trágico si no es la noticia de la traducción de *Hamlet* por Moratín, siendo tan benévola para el traductor como poco profunda respecto al estudio de lo traducido. Los emigrados vertieron al castellano, a su vez, algunas obras inglesas (1); pero ninguna se refiere a Shakespeare.

¿Qué valor histórico y crítico puede concederse a cuanto mencionamos? ¿Deberán apreciarse en alto grado los juicios como esporádicos (2) que en algunas obras aparecen? (3) ¿Tendremos

---

airado que dejaban a Hermosilla por sus ataques a los clásicos españoles en el *Arte de hablar en prosa y verso*. Vid. la crítica publicada en el núm. 11 del año 1827, pág. 280.

(1) Vid. tomo IV, págs. 523-526.

(2) Vid., por ejemplo, el discurso que trata "del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama", leído por don Francisco de Paula Canalejas en la sesión inaugural de 1875 ante la Real Academia Española. Madrid, Impr., estereotipia y galvanoplastia de Aribau y C.ª (sucesores de Rivadeneyra), págs. 23-29.

(3) Don Antonio Alcalá Galiano en sus lecciones de *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, habló poco de Shakespeare, pero en lo poco que dijo demostró que lo había estudiado bastante y que bien merece no se le olvide en esta ocasión. Refiriéndose a Voltaire notó la diferencia que hay entre la "pompa continua de su estilo" y "la sencillez suma, la poesía enérgica y la poesía elevada que distinguen los dramas de Shakespeare" (ed. Madrid, 1844, pág. 68), y haciendo el parangón entre *Zaíra* y *Otelo* afirma: "No pudo remontarse Voltaire como se

que fijarnos un momento en la traducción que un anónimo hizo de la novela francesa escrita por Clemence Robert y que se titula *Guillermo Shakespeare?* (1) ¿Habremos de parar mientes en la traducción de los *Cuentos,* de Lamb, hecha por T. Manglaes? (2)

Hasta el año 1849 no se encuentra en España un trabajo de crítica, independiente de las traducciones, que tenga por tema la figura del dramaturgo inglés. En este tiempo hallamos el *Discurso sobre Shakespeare y Calderón,* pronunciado en la Universidad de Madrid por don Juan Federico Muntadas, y que constituyó su tesis doctoral. (3) En él se inicia el asunto que después se había de tratar tantas veces, esto es: el para-

---

remontó Shakespeare, en cuya obra se observan las perfectas graduaciones que llevan los movimientos del corazón del hombre, como el traidor, obrando en el ánimo receloso, noble e impetuoso de Otelo, le va precipitando en el delito y convirtiendo en ferocidad sus naturales ímpetus, aunque violentos, inclinados a lo bondadoso" (pág. 71). Referencias como éstas se encuentran abundantes; pero no debe dárselas tampoco mayor alcance que el que en realidad les corresponde cuando de investigar los estudios hechos sobre la personalidad del gran trágico inglés se trata.

(1) Firmó con la inicial F. y publicó su obra en Málaga, Cabrera y Laffore, 1845; tres tomos.

(2) Se editó en Barcelona, 1847, 4.° Se reimprimió en 1893, en dos tomos 8.°

(3) Madrid, Impr. de *La Publicidad,* a cargo de M. Rivadeneira, 1849, 8.°; 32 págs.

lelo entre el autor de *Hamlet* y el de *La Vida es sueño*. No debe reputarse el discurso en cuestión como una obra magistral; pero es interesante por contener las afirmaciones que luego habían de repetirse hasta la saciedad (1).

Años más tarde aparecieron dos artículos en *El Museo Universal*, firmados por Luis Carreras

(1) Reconoce el señor Muntadas la identidad de la fuente de inspiración en los dos autores: la Naturaleza. Defiende el carácter nacional de los mismos, a propósito de lo cual, dice: "En este sentido no vacilo en emitir mi dictamen: Calderón representa en España lo que en Inglaterra Shakespeare. Shakespeare, profundo pensador, vago, fantástico, conciso, rebosando *spleen*, pone en relieve su propio carácter, al tiempo que describe la corte de la reina Elisabeth; Calderón, dulcemente melancólico, galante, apasionado, pomposo en la expresión, es el intérprete de la fastuosa corte de Felipe IV. Shakespeare es el espíritu del Norte; Calderón, el espíritu del Mediodía; ambos hacen gala de incomparables bellezas, que buscamos en vano en los escritores de los siguientes períodos; ambos adolecen de los mismos defectos. Son los dos grandes poetas verdaderamente nacionales; no obstante, Calderón sobresale por una cualidad que le coloca a mayor altura. Calderón es eminentemente católico; como ha dicho oportunamente un escritor, es el Sófocles cristiano" (págs. 13 y 14). Establece un parangón entre *Otelo* y *El Tetrarca*, dando la preferencia a este último. Se funda para ello en decir que el moro veneciano es un celoso como hay muchos, y que el asunto fué tomado de la novela italiana de Giraldi Cinthio, mientras que el carácter calderoniano es más original y revela mayor grandeza psicológica al escribir la carta:

y titulados "Shakespeare". (1) Ya es algo más que cuanto se había hecho hasta entonces; pero

"A mi servicio conviene,
a mi honor y a mi respeto,
que, muerto yo, con secreto
deis la muerte a Mariene."

Termina diciendo que "tocante al estilo, no puede la crítica establecer comparación: sublimes pensamientos vienen a herir nuestra imaginación como golpes eléctricos, lo mismo al recorrer las páginas de *Otelo* como de *El Tetrarca*" (pág. 29). Tal es la esencia del *Discurso* citado, y ella hará ver el valor que debe concedérsele. Utilizó fuentes inglesas (Dunlop, Thomas Campbell, etc.); francesas, que tratan indirectamente sobre el problema que estudiaba (Chateaubriand, Voltaire, Villemain: *Etudes de Littératures ancienne et étrangère*, Philarète Charles, etc.), pero apenas si las empleó para otra cosa que para citar un pensamiento, casi siempre accidental. El nervio del folleto es una impresión personalísima del autor. El ejemplar U-9967 de la Biblioteca Nacional contiene manuscritas las notas que sirvieron para hacer las objeciones reglamentarias en el acto en que fué leído el discurso. El fundamento del nuevo paralelo entre los dramaturgos inglés y español hecho en ellas se basa en que, no habiendo tenido Shakespeare maestros a quienes imitar, y habiendo sido amaestrado Calderón por las obras de Pérez de Oliva, Bermúdez, Cueva, Malara, por la *Celestina*, por Lope de Rueda, por Torres Naharro y, sobre todos, por Lope de Vega, no es extraño que "superase al que, por decirlo así, criaba el teatro inglés y lo hacía salir de aquel amaneramiento, de aquella servil imitación de un Sackeville, lord Burkurts y demás dramáticos del reinado de Isabel".

(1) Año 1866. Véanse las páginas 123 y 142. En la

la falta de documentación relega estos artículos a meras curiosidades. Son muy incompletos, si bien resultan más exactos que otros escritos posteriores. Apunta el autor la sospecha de que el dramaturgo saliese de Stratford por motivos religiosos, y formula la hipótesis de que su carácter debió de formarse con las penalidades sufridas en los primeros años de su vida londinense. Pero lo más importante de este trabajo es el comentario que hace sobre los poemas dramáticos y la observación que atañe a los distintos procedimientos literarios que se descubren en el trágico en las diversas épocas de su vida (1).

En el año 1870 hubo de escribir el castizo autor de *Pepita Jiménez* el prólogo puesto a la traducción, que había de ser de las obras completas del dramaturgo de la magna Albión, aunque quedó en los primeros tomos, hecha por Jaime Clark. La documentación del citado prólogo es sobria; la intuición, abundante; el estilo, pulquérrimo. Si la versión de Clark estuviese escrita con el mismo estilo, sería insuperable. Quizás don Juan Valera no sea justo al emitir su opinión sobre el poeta inglés; quizás tenga que tachársele de ex-

pág. 141 se inserta el "retrato de Shakespeare, vaciado en yeso del natural".

(1) Las fuentes que utilizó este autor son francesas también, aunque no las cita; pero tiene un punto de vista más objetivo que los anteriores críticos y una documentación más moderna. Prescinde de cuanto tiene sabor de leyenda en la biografía shakespeariana.

cesivamente patriota cuando escribe: "Mi amor a mi propia casta y nación y a los grandes ingenios que ha producido, entre los cuales Cervantes y Lope, y tal vez Tirso, se levantan a mis ojos sobre Shakespeare, consienten que yo adopte por míos tan superlativos encomios." (1) Pero es una impresión (ahora que tanto se habla de *crítica impresionista,* aunque se vaya pasando la moda entre los verdaderos críticos), un rasgo tan sincero trazado por el eminente académico, que no debe pasarse en silencio y que debe consultarse por todo aquel que quiera saber la historia de la crítica shakespeariana en nuestra Península. En el mismo libro publicó el traductor sus *Noticias relativas a la vida y obras de Shakspeare* (sic). Se trata de un breve comentario (31 páginas), escrito a imitación de los que suelen verse al principio de las más populares ediciones inglesas de las obras de nuestro poeta. Las noticias que inserta son muy interesantes, expuestas con sencillez; sin embargo, la bella traducción de Clark merecía ostentar en sus primeras páginas un estudio de mayor trascendencia, según nuestro juicio. Y no queremos con estas palabras rebajar mérito alguno; antes bien, deseamos poner de manifiesto que el haber llegado el mencionado señor Clark a trasladar a nuestro idioma el texto

(1) Pág. XII. Se refiere a los elogios prodigados a Shakespeare por Víctor Hugo y Emerson, sobre todo.

inglés con tanta perfección hace lícito mostrarse exigente en lo que a este estudio se refiere.

Pocos años después apareció el folleto *Pensamientos, máximas, aforismos y definiciones entresacados de todos los poemas, sonetos, comedias, historias y tragedias de William Shakespeare, con adición de los trozos más selectos contenidos en sus diversas obras. Traducción fiel de la edición inglesa de míster Ed. Malone y ajustadas a las interpretaciones de los primeros comentaristas del poeta, por don Matías de Velasco y Rojas, marqués de Dos Hermanas.* Madrid. Establecimientos tipográficos de M. Minuesa. 1879. 8.º; VII + 85 págs.

En el prólogo confiesa el traductor: "Entusiasta admirador de las múltiples bellezas que día tras día va gustando en el estudio del teatro shakespeariano, no he podido resistir a la tentación de ser el primero en reunirlas a modo de compendio, para que en esto, lo mismo que en la empresa de dar al rico idioma castellano las sublimes concepciones del inmortal dramaturgo, nadie pueda disputarle la primacía." Esta primacía se la disputan, sin embargo, no pocos autores, aun habida cuenta de la fecha de 1864 en que, según el propio testimonio del Marqués, empezó a traducir. Treinta y siete volúmenes pensaba publicar; la mención de las obras que consiguió dar a luz no corresponde a este sitio; pero sí podemos consignar de antemano que su labor apenas pudo verse iniciada.

Ya en la última mitad de la pasada centuria un hecho de gran importancia para la literatura española hizo sonar con prodigalidad el nombre de Shakespeare entre nosotros; fué éste el centenario de la muerte de Calderón de la Barca, celebrado en 1881. El paralelo iniciado por Muntadas se repitió con creces en esta ocasión (1).

(1) En *La Ilustración Española y Americana* solamente se insertaron el artículo de don Manuel de la Revilla, en el que se parte de la base absolutamente falsa de que Shakespeare era protestante "y acaso librepensador" (núm. XIX, pág. 323, col. 1); el de don Benito Isbert y Cuyás, presbítero, quien repitió, con variantes de poca importancia, los conceptos que en otros había sugerido la comparación entre los dos dramaturgos, y las pocas pero sabrosísimas líneas de don Cayetano Rosell, el cual inició la reacción que se hacía necesaria, dada la frecuencia con que se parangonaban al madrileño y al inglés. Decía el señor Rosell: "Compárase a Calderón con Shakespeare. ¡Qué error! Sólo hay de común entre ambos el genio que respectivamente los inspiraba y que no es igual para todos, sino distinto para cada uno, conforme a sus ideas, sentimientos y facultades. Hay entre el poeta español y el poeta inglés la misma distancia que entre Inglaterra y España, entre Felipe II y Enrique VIII, entre el clima lóbrego y áspero del Támesis y el encendido y relumbrante sol de nuestro risueño Mediterráneo. Allí se produjo *Otelo*; aquí se engendró *El Tetrarca*. ¿Cuál de los dos es superior al otro? Sábelo Dios, que por tan distintos rumbos encamina su Providencia. Si tan grandes son ambos genios, aplaudan a Shakespeare los suyos; nosotros inmortalizamos a Calderón. Porque, más que su propia gloria, vemos sim-

Tal parangón entre los dos dramaturgos, gloria de las letras, fué el tema propuesto por el Instituto Provincial de Lugo en el concurso celebra-

bolizada en ellos la gloria de la humanidad" (suplemento al núm. XIX, pág. 335, col. 3). En la misma *Ilustración* se habían publicado aún antes dos artículos referentes al trágico inglés; el primero, titulado "William Shakespeare", fué escrito por Eusebio Blasco. (Año 1872, núm. XXVII, págs. 422, 423 y 426.) La fuente casi única de este artículo es la traducción francesa de las obras del autor de *Hamlet*, hecha por Benjamín Laroche, y la *noticia preliminar* que puso el mismo traductor francés. Empieza el articulista afirmando que dedica un recuerdo "al dramaturgo más colosal que ha alentado sobre la tierra", mientras los literatos se dedican a ilustrar la vida de Cervantes. A continuación asegura que el inglés no ha tenido otro rival que Calderón de la Barca. El detalle más curioso del artículo que mencionamos es el que se refiere a la influencia que Anita Hathaway pudo ejercer en la vida literaria de su esposo. El señor Blasco da por cierto que Shakespeare fué desgraciado en su matrimonio por el carácter *insoportable* de su mujer, y a continuación escribe: "Y en cambio de esta dureza que resalta en sus cuadros, ¡qué delicadeza de sentimientos, qué suavidad de líneas en la fisonomía de sus personajes simpáticos! Cuando pinta mujeres, sobre todo, y mujeres tales como él quisiera que lo fueran todas, las idealiza en tal modo que el lector siente por ellas lo que sintiera si en el mundo las viese. No hay otra Ofelia, ni hay otra Desdémona, de la cual dice su padre Brabancio ante el Senado que era tan tímida, *que el menor de sus propios movimientos la ruborizaba.* ¿Pensaría Shakespeare en su mujer Ana Hathawag (*sic*) al describir este carácter? ¿Sería esta frase producto de alguna compara-

do el 25 de mayo del año de referencia. El trabajo premiado bien merece especial mención, más todavía que por lo acertado de su contenido, por la modestia que en todo él resplandece (1).

---

ción?" La síntesis literaria del artículo del señor Blasco estriba en la afirmación: "Shakespeare representa el "cambio total, el paso resuelto de la Edad Media a la "Edad Moderna." El juicio literario es poco original. El segundo de los artículos a que hacíamos referencia es el suscrito por el Marqués de Dos Hermanas y titulado *El sueño de una noche de verano.* (Año 1880, núm. XXXVI.) La fantasía ayudó no poco al Marqués para hilvanar una historia a propósito de la comedia shakespeariana del mismo título que el trabajo en cuestión. La conclusión que deduce el articulista es de lo más paradójico que sobre Shakespeare se ha escrito. "Poner en evidencia las locuras de éste (el amor), probar que *mientras más sincero, más disgustos ocasiona,* tal es el pensamiento dominante" que asegura rotundamente se propuso llevar a cabo el inglés al escribir la citada comedia. Otros trabajos publicados en la misma revista merecen especial mención. Trataremos de ellos en el momento cronológico que les corresponde. Algunos periódicos, como *El Liberal*, por ejemplo, también, con motivo del Centenario a que nos referimos, hermanaron los nombres de Calderón y de Shakespeare; pero estos artículos tienen poca importancia. (Vid. el número correspondiente al día 25 de mayo de 1881.)

(1) Aureliano J. Pereira: *Shakespeare y Calderón. Notas e indicaciones para un paralelo entre ambos autores.* Obra premiada con accésit —única distinción concedida a este tema por el Jurado— en el Certamen literario celebrado en el Instituto provincial de segunda enseñanza de Lugo, el 25 de mayo de 1881. Lugo, Tip. de Antonio Villamarín, 8.°; 151 págs.

Las repeticiones de un mismo concepto y lo limitado del plan no deben contribuír a regatear las consideraciones que reclama un estudio hecho en pocos días, como se ve por las fechas, y en circunstancias poco favorables por razón de residencia (1).

(1) Los títulos de los capítulos patentizan ya las repeticiones que denunciamos. Dicen: I. *Consideraciones generales acerca del teatro.* II. *Calderón.* III. *Shakespeare.* IV. "*La Vida es sueño.*" V. "*Hamlet.*" VI. "*A secreto agravio secreta venganza.*" "*El Mayor monstruo los celos.*" VII. "*Otelo.*" *El Dramático español. El Dramático inglés. Originalidad y moralidad.* La base del razonamiento del señor Pereira se encierra en estas líneas: "De cuantos autores dramáticos ingleses pueden citarse por contemporáneos de Shakespeare, ninguno puede aproximársele, ni con sus obras aminorar ni quebrantar sus merecimientos ni el valor de sus creaciones. Por el contrario, ni los antecesores de Calderón ni sus contemporáneos se han oscurecido con la gloria de éste" (pág. 16). Hace notar —resultando como un antecedente de un ilustre crítico de nuestros días, de quien pronto hablaremos— que "Calderón ha sido objeto de una adoración que hoy va quedando reducida a sus justos límites; y Shakespeare ha sido juzgado con crueldad e injusticia por distinguidos ingenios" (pág. 19). Recoge las opiniones de Schack, Hartzenbusch, Ticknor, Gil y Zárate y otros sobre el dramaturgo español; pero al hablar del inglés se encuentra el autor un poco falto de bibliografía. Cita a los alemanes Schlegel, Wieland, Lessing; sin embargo, sólo de segunda mano los conocía. La fuente casi única para hablar de Shakespeare fué el estudio de don Juan Valera inserto al principio de la traducción de Clark. Habla también de una biografía del trágico inglés, anó-

El primer conato bibliográfico sobre lo que en España se había escrito referente a Shakespeare se debe a don Daniel López, y fué publicado en *La Ilustración Española y Americana* (1). Son de notar en tal trabajo la exactitud de la documentación y las interesantes noticias que da, no solamente de las traducciones, sino de los escritores a quienes se deben éstas. Nuevamente encontramos en la revista citada un estudio que se refiere a nuestro dramaturgo: es el de don Manuel Cañete, titulado *Bosquejo crítico relativo a la representación dramática. Ernesto Rossi en las tragedias de Shakespeare, en las comedias de Goldoni y en las obras del repertorio moder-*

nima, aunque el autor "sin duda alguna es extranjero, no obstante estar publicado en castellano su estudio" (pág. 35). No da más detalles, así que no sabemos con cuál identificarla, o si nos es desconocida. A pesar de que se ve que había leído incompletamente al dramaturgo sobre quien escribía, el juicio que forma es digno de tenerse en cuenta. (Véanse las págs. 39 a 47 de su estudio.) El resto del libro sostiene que Calderón forjaba caracteres más en consonancia con la época y la imaginación que los del inglés, los cuales se encuentran en todo tiempo y siempre en la realidad, y que las fuentes que sirvieron a Shakespeare no se recuerdan, porque las anuló con su arte, mientras que el recuerdo de las utilizadas por Calderón es constante.

(1) Año 1883, segundo semestre, págs. 10, 22, 46, 58 y 74. Como hemos de mencionar varias veces estos artículos no nos extendemos en mayores consideraciones ahora.

no (1). No se había comentado más acertadamente ni con tanta intensidad el teatro shakespeariano en obras tituladas más pomposamente, ni aun entre los trabajos que habremos de citar hay muchos que merezcan mayor atención que el que tenemos a la vista. Conocido es el talento literario de don Manuel Cañete; sabido lo mucho que estudió el teatro castellano, y si entre sus obras puede señalarse algún juicio equivocado, más debemos atribuírlo a las condiciones de su tiempo que a las de su crítica; por eso no extrañará que en su artículo se lean asertos llenos de saber y de oportunidad. Las representaciones dadas en el teatro de la Comedia de esta Corte por el actor italiano Ernesto Rossi sirvieron de pretexto para emitir una verdadera crítica de las más notables obras del poeta de Stratford: *El Mercader de Venecia, Hamlet, Otelo* y *El Rey Lear.*

¿Nos es lícito, al llegar a este punto, rectificar el concepto inicial de estos apuntes porque nos encontramos con trabajos como los dos últimamente reseñados? El alcance que puede darse al valor de lo reseñado es tan poco, que aun estos *dos buenos* trabajos, ni absolutamente, ni mucho menos si los cotejamos con lo que en otros países se había escrito ya sobre el gran trágico inglés.

(1) Año 1884, segundo semestre, págs. 19, 35, 103 y y 134. Recuérdese lo que sobre don Manuel Cañete dice el señor Martínez Ruiz (*Azorín*) en su libro *La Crítica literaria.*

consienten disminuír el pesimismo que campea en la perpetua afirmación: en España no se ha estudiado ni se estudia a Shakespeare como su inmensa figura merece.

¿Qué importa encontrar el nombre de Galdós en el camino que recorremos apenas digno de llamarse sendero bibliográfico, qué importa si la áurea pluma del insigne novelista sólo trazó un cuadrito de impresión, lindo, pero superficial; encantadora visita de un literato que admira, pero que se contenta con describir lo visto en rápido viaje? Si hubiera empezado donde terminó, quizás tuviésemos que elogiar en este punto un magistral comentario biobibliográfico y crítico del excelso poeta de la brumosa Albión. (1) Pero al autor de los *Episodios Nacionales* le ocurrió lo que a todos los que en nuestra Península han tratado sobre el dramaturgo inmortal: se detuvo en el umbral del templo y no llegó ni a tocar con sus manos el velo que ocultaba el misterio. (2)

(1) Benito Pérez Galdós: *La Casa de Shakespeare*... Colección Diamante, vol. 51.—Barcelona, Antonio López, editor, s. s.—Ocupa las 33 primeras páginas del tomo.

(2) Véanse, corroborando lo dicho, los dos párrafos con que termina el comentario de Galdós: "La visita ha concluído, y sólo quedan espacio y margen para las reflexiones que sugiere la contemplación de los interesantes objetos relacionados con la vida mortal del dramaturgo más grande que han producido los

Es verdad que en 1885 escribió don Eduardo Benot su prólogo a la traducción de don Guillermo Macpherson, cónsul de Inglaterra en Madrid, prólogo que fué publicado en el tomo LXXX de la Biblioteca Clásica (1). A pesar de las protestas de poca salud y de incompetencia en el asunto, es lo cierto que este estudio del señor Benot es lo mejor que sobre Shakespeare se ha escrito en nuestra Patria, y sólo consideraciones que nacen del tiempo pueden hoy estimar por anticuado lo que en su día fué magistral. En cuatro partes divide el autor de *La Arquitectura de las lenguas* su exposición, que comprenden: la primera, noticias biográficas; la segunda, noticias bibliográficas; la tercera, noticias críticas, examinándose en la última el sistema shakespeariano. Un apéndice completa la parte bibliográfica. Si tras este estudio se hubiese se-

---

siglos. Pero estas reflexiones mejor las hará el lector que yo. No es ocasión para un estudio de las creaciones del trágico inglés, las cuales son patrimonio del género humano, y, por esto, quizás, y por su propia universalidad, parece como que están exentas de la crítica.

"Pero si del teatro shakespeariano no es fácil escribir con novedad, acerca de la vida del poeta, por tanto tiempo rodeada de obscuridades, sí hay algo nuevo que decir. La investigación de los comentaristas del hijo de Stratford no descansa, y cada día se aclara un punto dudoso de aquella preciosa existencia."

¡Lástima grande que no diese a conocer el ilustre novelista alguno de esos puntos aclarados para bien de las letras españolas!

(1) Se ha reimpreso este tomo en 1904.

guido en España acrecentando las noticias y renovando lo que posteriores descubrimientos destruían o hacían conocer, no faltaría un completo libro por el que pudiese el lector peninsular conocer toda la gama de interesantes noticias que la figura del poeta de Albión ofrece. El haber quedado como arcaico obliga a perpetuar el pesimismo de la afirmación que todos repiten y nosotros comentamos.

También es cierto que entre las páginas de ese monumento literario que se llama *Historia crítica de las ideas estéticas en España* se encuentran referencias a la estética del autor de *Otelo* y algunas de ellas citaremos en el curso de nuestras notas; pero no constituyen un verdadero núcleo, un todo, y no es permitido, con toda la admiración que despierta el nombre de Menéndez y Pelayo, sentir una satisfacción honda porque de su pluma salieran los conceptos que nos obligan a incluírle en este bosquejo.

¿Qué importa que nos encontremos con el nombre del ilustre crítico cubano don José de Armas y Cárdenas? Tan buen conocedor de la literatura inglesa, apenas si llega a nosotros ahora con su hermoso estudio "Sobre Othello", inserto en el libro *Ensayos críticos de Literatura inglesa y española* (1). La sagacidad crítica, la novedad, el método claro y científico en la exposi-

(1) Madrid —Librería general de Victoriano Suárez—, 1910, 8.°; 314 páginas.

ción, todo debe anotarse en favor del estudio citado; pero ¡es tan breve! ¡Cuánto queda por decir al mismo autor cuando ya ha terminado su trabajo! Es cierto que nuevamente nos hemos de ocupar de este escritor; pero ello no empece para que podamos sostener que la verdadera obra sobre Shakespeare no se ha compuesto en castellano. Quien mejor la pudo llevar a feliz término es, sin duda alguna, el señor Armas; empero todavía no ha realizado la plausible empresa (1). En

(1) Notable de todo punto es el juicio que expone sobre Desdémona. No es esta mujer de la familia de las Julietas o Mirandas. Una verdadera culpa hay sobre su cabeza, y esa culpa diríase que reclama la catástrofe final: es la que inspira a Brabantio la frase:

"Look to her, Moor, if thou hast eyes to see:
She has deceived her father and may thee."

"La pureza de alma de Cordelia es indiscutible, y la de Desdémona, dudosa", afirma el señor Armas (página 138). Esta visión del carácter de la esposa de Otelo, en contraposición a la idealidad exclusiva que se había pretendido defender por todos los escritores españoles que habían escrito sobre la materia, demuestra la filiación que merece el estudio que analizamos. El comentario sobre la epilepsia de Otelo, que ha dado lugar a tantos juicios, y la comparación con Calderón hecha con sobriedad (con casi los mismos datos que los utilizados en otros trabajos que ya hemos mencionado pero con conclusiones totalmente contrarias); la comparación con Voltaire a propósito de *Zaíra*, y el bosquejo de las relaciones de la obra de Shakespeare con la de Cinthio que inician el estudio, completan el trabajo que reseñamos.

su libro *El "Quijote" y su época* añade nuevos datos y consideraciones sobre el dramaturgo inglés, si bien todo ello es por relación con el tema propio de la obra (1). El amor al poeta de Stratford, nacido de la constancia en su estudio, hace exclamar al crítico en determinado momento que fué Cervantes, "aunque se le estima pobre versificador, el primer poeta de España, y si Shakespeare no hubiera existido, quizás el primero del mundo" (2). Esta apreciación nos parece exagerada, aunque tal vez alguien nos achaque parcialidad por razón de patriotismo; pero no creemos que nos ciegue la pasión de españoles, no obstante que tengamos que hacer la salvedad de que no tomamos la palabra poeta en un sentido restringido. Mas si a tal afirmación ponemos reparos, no dejaremos de fijarnos en los estudios comparativos de Hamlet con don Quijote, y de Falstaff con Sancho Panza, así como en el paralelo entre Cervantes y Shakespeare (3), para señalar

(1) *El Quijote y su época*, "Renacimiento", Madrid, Buenos Aires, 1915, 8.°; 267 págs.

(2) Página 144.

(3) Dos veces se estudian comparativamente estos autores, además de las frases en que se comenta la misma materia; la primera es en el capítulo que ocupa las páginas 187 a 190, y la segunda, en el que se titula: *Dos centenarios: Algo más sobre Cervantes y Shakespeare*, que ocupa las páginas 244 a 254. Según el autor, "Cervantes y Shakespeare se asemejan por el vigor de sus intelectos y la bondad de sus corazones; pero en la vida los separan diferencias notables de

los puntos en que el curioso lector debe poner la atención, a fin de juzgar el verdadero valor de las referencias que al autor de *Hamlet* se encuentran en este libro.

Leyendo las obras de otros escritores hispanoamericanos podremos encontrar algunos trabajos inspirados en la inmensa figura de Shakespeare; pero todas son críticas impresionistas, como la de don Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, de quien podemos citar el artículo "William Shakespeare", escrito con ocasión del publicado en *El Siglo XIX* por Eduardo Herrera, sobre "El sue-

carácter y de fortuna. Cervantes fué siempre un soñador incorregible. Shakespeare jamás dejó que los vuelos de su fantasía lo apartaran de las realidades de la tierra". Señala igualmente, a semejanza de lo que hemos advertido en el estudio del señor Pereira, la diferencia de suerte espiritual y material que existe entre los dos autores, el español y el inglés: Cervantes vivió mal, pero ha sido respetado por la crítica hasta el punto de que, quien ha querido empañar su obra, ha sufrido la penitencia en el pecado. Shakespeare alcanzó una prosperidad económica envidiable; sin embargo, ha tenido que sufrir los embates de quienes han pretendido hasta disputarle la paternidad de sus obras. Termina el señor Armas con estas pesimistas palabras: "Los materialistas dirán que es preferida la suerte de Shakespeare a la de Cervantes. Los que aspiran a las dichas y justas compensaciones del más allá verán en la gloria de Cervantes el merecido galardón de sus dolores en la existencia. Mas, sea como fuere, una conclusión muy triste se impone, y es que la humanidad no merece ni a Cervantes ni a Shakespeare. Ni los con-

ño de una noche de verano", y los titulados "Otelo", "Otelo, Yago y Desdémona", "Hamlet", "Romeo y Julieta", "Lohengrin-Falstaff", que corroboran lo que afirmamos anteriormente (1).

Prescindiendo de otros escritos que, dado lo que ya la sana crítica exigía en el tiempo en que fueron redactados, no pueden ser apreciados como dignos de figurar entre los que citamos, no habremos de dejar en el olvido lo que a propósito del Centenario tercero de la muerte de Shakespeare se ha producido por los españoles (2).

---

temporáneos que desconocieron al uno, ni la posteridad que denigra o niega al otro, están a la altura de los dos. ¿Vale la pena, después de haber derramado la sangre por la Patria y de haber sufrido los tormentos de la esclavitud, escribir el *Quijote* para vivir y morir en la indiferencia y hasta el menosprecio de sus compatriotas? ¿Vale la pena crear el teatro de Shakespeare para que lo desprecie míster Pellisier o se le atribuya a Bacon?" Y en seguida añade, envolviendo en un velo de serenidad el amargo sabor de las anteriores palabras: "El tesoro de la felicidad humana consiste en el intenso, en el íntimo placer de la creación, comprensible sólo para los artistas. ¿Lo creyeron así también Shakespeare y Cervantes? Ello explicaría el desdén de Shakespeare por la gloria y la burla de Cervantes a las ilusiones de su juventud caballeresca."

(1) Vid. *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*. México, 1903. Tip. de la Oficina impresora del Timbre, tomo III (2.° de las Obras en prosa, págs. 65-92 y 181-186).

(2) ¿Quién puede recordar, por ejemplo, el artículo de don Carlos Navarro Lamarca publicado en *El Arte*

En primer lugar haremos la merecida referencia del discurso *Shakespeare: el hombre y el artista,* pronunciado por don Alvaro Alcalá Galiano ante la Unión de Damas Españolas, en la Academia de Jurisprudencia, el 4 de mayo de 1916 (1).

---

del Teatro el año 1902? No debiéramos callar, sin embargo, la noticia de los tomos que comprenden *Historias de Shakespeare explicadas a los niños* y publicadas por la *Colección Araluce,* de Barcelona, así como del tomo *Creaciones de Shakespeare, por María Macleo, con una introducción por Sidney Lee,* obra que tradujo don Enrique Messaguer, y fué editada por la casa Montaner y Simón, de Barcelona, en 1912. Es una colección de cuentos a semejanza de los de Lamb, y se basan en *La Tempestad, Gentiles hombres de Verona, Más es el ruido que las nueces, El sueño de una noche de verano, El mercader de Venecia, Como gustéis, La fierecilla domada, La noche de Reyes, Macbeth, Hamlet, el Rey Lear, Otelo, Cimbelina, El cuento de invierno, La comedia de las equivocaciones.* Estas obras no entran de lleno en el marco de estudios sobre Shakespeare, que es el que nos proponemos determinar.

(1) Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1916, 16.°, 51 págs. El autor empieza afirmando: "Yo, aquí, sólo pretendo evocar al hombre y el ambiente en que vivió. No vengo a poner cátedra, sino a exponer únicamente mi impresión personal de lector" (pág. 6). En la parte biográfica se hace eco de algunas leyendas que ya la crítica reputa como fabulosas; pero ello quizá se deba al afán de hacer agradable el discurso. En la parte crítica expone su opinión sobre el interesante problema de los *sonetos,* pronunciándose en favor de la teoría que ve en el *amigo* a lord William Herbert, después conde de Pembroke, y en la *dark lady* a mistress Mary Fitton. Las páginas consagradas al es-

El esbozo que de la figura del autor y la crítica que de las principales obras hace el señor Alcalá Galiano, son una rápida visión, cual exigían los estrechos límites de una conferencia, que revela un profundo estudio y un gusto depurado.

Trabajo parecido al del señor Alcalá Galiano es el dado a luz por el shakespeariano catalán don Alfonso Par. Repetidas veces habremos de citar a este escritor, pues sus estudios sobre la materia van siendo ya numerosos; pero debemos hacer constar ahora que su *Vida de Guillermo Shakespeare,* escrita, "no per tafaneria ans per devoció", es, a nuestro juicio, el mejor recuerdo dedicado al trágico inglés en Cataluña con motivo del Centenario (1).

tudio de *Macbeth, Otelo, Hamlet* y *El Rey Lear* adquieren el relieve digno de estas obras. El señor Alcalá Galiano sostiene que Shakespeare era un enfermo, un neurasténico, y de esta manera se explica el retiro que se impuso en los últimos años de su vida, así como el carácter enfermo de los mejores personajes que a su genio se deben. Es digna de notarse, aunque no estemos conforme con ella, la interpretación que da a la disposición testamentaria del vate inglés de que bajo ningún pretexto vuelva a abrirse su tumba. (Vid. página 19.)

(1) *Vida de Guillem Shakespeare, segons les mellors biografies angleses y compte habut dels darrers documents desarxivats*, per Anfòs Par, Barcelona, Llibreria Verdaguer: A. Domenech, S. en C., 1916; VIII + 54 págs., 4.° Al final coloca las fuentes que ha utilizado; reproducir su afirmación es el mejor elogio que de este libro puede hacerse: Fuller's: *Worthies of England*;

También se ha publicado en España, con la ocasión a que nos referimos, el libro de Emilio Riquer, titulado *Ideas estéticas de Goethe a propósito de Hamlet* (1).

John Aubrey's: *Lives;* N. Rowe: *Account of the Life and Writings of Shakespeare;* Ed. Malone: *The Life of W. Shakespeare;* John Ward's: *Diary;* J. O. Halliwell-Phillips: *Outlines of the Life of Shakespeare;* Carew Hazlitt: *Shakespeare: himself and his work;* F. J. Furnivall: *Shakespeare, Life and Work;* C. W. Wallace: *Fresh documents on Shakespeare and his teatres. New Shakespeare Discoveries;* C. C. Stopes: *Shakespeare's, Environment. Shakespeare's, Industry;* Sir Sidney Lee: *A Life of W. Shakespeare.* Además, anota: "A gratscient omitex els memorables traballs de Coleridge, Walter Raleigh, Masefield, Bradley, Acheson, y molts altres moderns, de gran valua subjectiva si hom vol, mes fonamentats en les recerques y fets concretats en els primers." El plan seguido por el señor Par es muy semejante al de la conferencia de que hemos hablado antes, siendo altamente digna de loa la claridad con que expone los problemas que sugieren la vida y obras del dramaturgo, y la sinceridad con que se pronuncia al intentar dar la solución. Y decimos intentar porque muchas cuestiones están todavía en tela de juicio, lo cual obliga a reconocer que, para determinar las probabilidades de certeza de todas las conclusiones habría que examinarlas aisladamente, cosa imposible en este caso. Bueno es que el público español se vaya enterando de las curiosidades que ofrecen los estudios shakespearianos con trabajos tan documentados como los de los señores Alcalá Galiano y Alfonso Par.

(1) Barcelona, Oliva de Villanova, impresor, MCMXVI; 163 págs., 8.° Contiene: "Prólogo Emilio de Riquer", por Fernando Maristany; "La leyenda de

Si tal se ha hecho en la Península (1)—poco en relación con lo que debiera haberse realizado—, no ha faltado una valiosa intervención de plumas castellanas en el monumento extraordinario que

---

Hamlet", por Emilio Riquer; "Ideas estéticas de Goethe a propósito de *Hamlet*". Fragmentos extraídos de *Wilhelm Meister,* traducidos y ordenados por Emilio de Riquer. "Epílogo", por José Lleonart. El estilo de esta obra no es de lo más recomendable. Véase el siguiente párrafo escogido al azar: "Líbreme Dios de semejantes abreviaciones, que suprimen a la vez el sentido y el efecto —exclamó Guillermo—. Lo que son y lo que hacen esos dos hombres no puede ir representado en uno solo. Es en esos diminutos detalles que resplandecen la grandeza de Shakespeare. Ese modo de representación meloso y dulce, esos encorvamientos y esas reverencias, esa remilgada aprobación, esas adulaciones y requiebros, esa ociosidad, esas zalamerías, esa maulería, esa incapacidad, ¿cómo puede expresarlo un solo individuo?" (pág. 99). Con motivo del Centenario, se publicó, formando el volumen III de la Biblioteca Hispano-Americana de divulgación, mi libro *Shakespeare y su tiempo* (*historia y fantasía*). Imprenta "Renacimiento", XIII + 331 págs., 8.º Ilustraciones de don Federico Avrial.

(1) No podemos ni debemos pasar en silencio lo que han contribuído algunos periódicos modernos en el acervo común para glorificar a Shakespeare, si bien hemos de reconocer que la mayor parte de lo escrito ha sido de segunda mano y de escaso relieve. Por ello prescindiremos de hacer como un índice de cuanto se ha publicado; sin embargo, precisa dar noticia en este punto de artículos como los del día 13 de marzo y 9 de mayo de 1916, insertos en *El Liberal* por don Luis

la misma Inglaterra ha elevado en honor de su mayor poeta. La Academia Británica ha editado el álbum cuyo título reza: *1916. A book homage to Shakespeare*, edited by Ismael Gollancs, Littd.

Astrana Marín, y que se intitulan, respectivamente, "El misterioso Shakespeare" y "La muerte de Shakespeare". El mismo escritor ha publicado en los números del 27 y 30 de diciembre de aquel año y 2 de enero de 1917 del periódico la *Nación*, tres artículos encaminados a demostrar que "ni Othello es negro ni Desdémona muere estrangulada". A nuestro juicio no queda probada la tesis; pero son dignos de estudio por la originalidad y curiosidad de los argumentos, y por la meditación que revelan. Opinando lo contrario de lo expuesto por el señor Astrana Marín en su crónica "El misterioso Shakespeare", escribió en el número 67 de la revista *España*, correspondiente al 4 de mayo, el hermoso artículo intitulado "Inglaterra y Shakespeare" don José de Armas. Para el señor Astrana Marín todo cuanto al poeta inglés se refiere es un secreto todavía; el señor Armas, en cambio, dice: "Desde mediados del siglo XIX, tal es el cúmulo de documentos, hechos y testimonios sobre Shakespeare publicados por investigadores laboriosos, que nada esencial se desconoce de su persona, y de pocos grandes hombres se tienen más completas noticias. Gracias a Halliwell-Phillips, al doctor Furnivall, al profesor norteamericano Wallace, a Sir Sidney Lee, sobre todo; a comentadores e historiadores como los de la Universidad de Cambridge, y a Fleay Wright, Furness, Jusserand, Seccombe, Gollancz, Gosse y tantos más, sabemos cuanto es necesario para comprender al hombre y al dramaturgo." (Véase lo que decimos sobre esta materia en el comentario a los sonetos.) Por su subjetivismo debemos citar aquí también la crónica referente a *Hamlet*, suscrita por don Luis de

D. J. B. A. Honorary Secretary of the Shakespeare tercentenary committee. Humphey Milford, Oxford University Press. 4.°, xxx + 557 páginas. En este libro se incluyen ciertos trabajos redactados en castellano, uno en inglés de autor español y uno en portugués. Son éstos:

a) Soneto de don José de Armas, titulado: *Conversación de dos almas* (pág. 434) (1).

b) *To Shakespeare from a Spaniard,* escrito por el excelentísimo señor don Alfonso Merry del Val, embajador español en Londres (págs. 435-436).

c) *Shakespeare,* por el excelentísimo señor don Antonio Maura (págs. 437-438) (2).

d) *El Cielo de Shakespeare,* por don Armando Palacio Valdés (págs. 439-440).

e) *Shakespeare y las literaturas hispanoamericanas,* original de C. Silva Vildósola (págs. 441-446).

f) *(Portuguese tribute)* (3), por el ministro portugués M. Texeira-Gomes (págs. 447-448).

Oteyza, y publicada en el número del día 3 de enero de 1916 en el periódico *El Liberal* e inserta luego en el volumen formado por el mismo autor con el título de *Galería de obras famosas.*

(1) Este soneto ha sido traducido ya varias veces en Inglaterra.

(2) Se reprodujo este trabajo en el número de *La Acción* correspondiente al día 3 de junio de 1916.

(3) Aparece este título en el índice que precede a la obra.

Con esto puede darse por terminada la reseña de cuanto entre nosotros se ha escrito sobre el excelso vate de Stratford. Tras semejante escarceo bibliográfico bien puede sostenerse que han existido y existen en nuestra Patria escritores que pudieran formar un grupo shakespeariano de gran valor literario, pero que, hoy por hoy, falta todavía el verdadero espíritu, o la manifestación de ese espíritu. Las causas son complejas, y entre ellas podemos especificar: 1.ª, la falta del conocimiento directo de las obras de Shakespeare, que ha originado un retraso y una desorientación; 2.ª, la falta de buenas traducciones, que ha motivado la carencia de público que pudiese alentar a los que sobre la materia escribiesen; 3.ª, la divergencia entre la esencia del teatro shakespeariano y el ideal español, que hace difícil la comprensión y compenetración del ideal estético del vate británico por nuestros compatriotas; 4.ª, la poca solidaridad existente entre los escritores que a estos estudios se dedican; 5.ª, causas ajenas a la literatura, y que, a su vez, tendrían que clasificarse, complicando más que aclarando el origen del fenómeno que señalamos. Que la reacción en favor de estos estudios —empezada a manifestarse— llegue a producir las obras que merece el comentario de la labor del poeta inglés es el verdadero deber que precisa cumplan los que a gozar con la lectura y a admirar con la contemplación del valor estético de la producción shakespeariana llevan dedicados los días de su vocación literaria.

TRADUCCIONES E IMITACIONES

Ninguna de las ediciones que se llaman *Obras completas de Shakespeare,* hechas en castellano, merece tal nombre; por eso prescindimos de reseñarlas en este lugar. Estudiaremos, por tanto, las traducciones de cada obra del dramaturgo inglés, siguiendo el orden cronológico hoy más comúnmente aceptado. Las tablas de Ulrici, Malone, Delius y otros, se han visto sustituídas por un cuadro formado sobre la base del desarrollo técnico de los dramas shakespearianos. La evolución que se marca en los de fecha conocida sirve de fundamento para las nuevas conclusiones que establece la crítica; los de fecha incierta se colocan entre aquéllos según la gradación de los resultados obtenidos. La abundancia de la prosa, la de versos sin rima, la distribución de los acentos en el verso, la interpolación de pasajes líricos, etc., etc., todo se ha tenido en cuenta para la formación del cuadro a que nos referimos, y que no insertamos por el poco interés y las dificultades que ofrecería su estudio al lector español: señalamos únicamente el orden cronológico que necesitamos, y que es el siguiente:

OBRAS DEL PRIMER PERIODO, 1589-1593

1	Enrique VI, Parte I	1589-90
	Enrique VI, Parte II	1591-92
	Enrique VI, Parte III	1592
2	Tito Andrónico	1589-90
3	Trabajos de amor perdidos	1590
5	La comedia de los errores	1591-92
4	Los dos nobles de Verona	1591
6	Romeo y Julieta	1592
7	Ricardo III	1593
8	Ricardo II	1593

PERIODO DE TRANSICION. LOS POEMAS

Venus y Adonis	1593
Lucrecia	1594

SEGUNDO PERIODO, 1594-1601

9	Rey Juan	1594
10	Sueño de una noche de verano	1594
11	Mercader de Venecia	1594-96
12	Todo está bien cuando bien acaba	1596-1601
13	Fierecilla domada	1595-96
14	Enrique IV, parte I	1596-97
	Enrique IV, parte II	1597-98
15	Alegres comadres de Windsor	1598
16	Enrique V	1598
17	Mucho ruido para nada	1599
18	Como gustéis	1599
19	Noche de Reyes	1600
20	Julio César	1600-01

TERCER PERIODO, 1602-1609

21	Hamlet	1602
22	Troilo y Crésida	1603

23	Otelo	1604
24	Medida por medida	1604
25	Macbeth	1605-06
26	Rey Lear	1606
27	Timón de Atenas	1607
28	Pericles	1607-08
29	Antonio y Cleopatra	1608
30	Coriolano	1609

PERIODO DE TRANSICION. LOS SONETOS. 1609

	Sonetos	1594-1609

CUARTO PERIODO, 1610-1611

31	Cimbelino	1610
32	Cuento de invierno	1610-11
33	La Tempestad	1611
34	Enrique VIII	1611-12

PRIMER PERIODO

1589-1593

I

ENRIQUE VI (partes I, II y III)

No conocemos ninguna versión de la primera parte de Enrique VI, bien que, como dice Smeaton: *the "Second Part" of the trilogy of Henry VI is superior to the "First" but falls much below the "Third Part"* (1), y de la segunda parte tenemos una traducción, aunque, por no estar hecha sobre el original inglés, sino sobre la versión fran-

(1) Oliphant Smeaton: *Shakespeare, his life and work*, pág. 64.

cesa de Benjamín Laroche, es de escaso mérito. Ocupa las páginas 361-396 del tomo II (1) de la colección LOS GRANDES DRAMAS DE SHAKESPEARE, PRIMERA VERSIÓN ESPAÑOLA POR RECONOCIDOS LITERATOS. Barcelona, *La Enciclopedia ilustrada,* de Francisco Nacente, editor, s. a. (2), en 4.º La diversidad de autores hace que las traducciones contenidas en la colección sean de mérito harto desigual, aunque siempre muy escaso. La obra de que tratamos se debe a don Eudaldo Viver. Para confirmar lo dicho acerca de sus relaciones con la traducción de Benjamín Laroche, véase cómo traduce el discurso de Glóster:

"Animosos pares de Inglaterra, columnas del Estado, permitid que el Duque de Homfroy (3) desahogue ante vosotros su dolor, el vuestro y el del país entero. ¡Pues qué! ¿Acaso mi hermano Enrique ha prodigado en los combates su juventud, su valor, el oro y la sangre de sus pueblos, durmiendo muchas veces al aire libre, expuesto a los rigores del invierno y a los abrasadores ardores del estío para conquistar a Francia, su legítima herencia; mi hermano Bedford ha agotado,

(1) Consta el orden de los tomos en la plantilla para la colocación de las láminas.

(2) En el catálogo de la librería Vindel, publicado en Madrid el año 1901, tomo II, núm. 2120, se conjetura la fecha 1875, y en el publicado con el título *Catálogo de libros escogidos*, publicado en 1913 (núm. 2868), dice hacia 1872. No sabemos el fundamento.

(3) En el original inglés: HUMPHREY.

por ventura, los recursos de su ingenio para conservar por medio de la política las conquistas de Enrique; vosotros mismos, Somerset, Buckingham, valiente York, Salisbury, victorioso Warwick, habéis recibido acaso en Francia y en Normandía tantas y tan peligrosas heridas; mi tío Beaufort y yo, lo propio que todos los sabios y consejeros del reino, hemos permanecido tanto tiempo reunidos en sesión desde el apuntar el alba hasta muy entrada la noche, debatiendo y adoptando las medidas convenientes para retener bajo el yugo de la dominación a Francia y a los franceses; finalmente, el Rey fué coronado en París, siendo aún niño, a despecho de los esfuerzos de nuestros enemigos, sólo para ver pulverizados en un día tantos y tamaños trabajos y dar al traste de una vez con toda la gloria adquirida? ¡Qué! ¿Hemos de sufrir resignados que se malogren los frutos de la conquista de Enrique, de la sagacidad de Bedford y de vuestras nobles hazañas? ¡Oh, Pares de Inglaterra! Esa es una paz vergonzosa, ese matrimonio es fatal, toda vez que destruye vuestra gloria, borra vuestros nombres del libro de la fama, hace desaparecer los títulos de vuestra nombradía, desfigura los monumentos de las victorias que hemos conseguido sobre Francia y lo deshace todo, como si nada hubiera existido." (1)

---

(1) He aquí la versión de Laroche: "Vaillans pairs d'Angleterre, colonnes de l'état, permettez que le duc

En la misma colección de Nacente, y ocupando las páginas 397-430, se halla la versión de la tercera parte del *Enrique VI,* acerca de lo cual puede

---

Homfroy exhale devant vous sa douleur, la vôtre, celle du pays tout entier. Eh quoi! mon frère Henri n'a-t-il donc prodigué dans les combats sa jeunesse, sa valeur, son or et le sang de ses peuples; n'a-t-il si souvent couché en plain air, exposé aux rigueurs de l'hiver, aux brûlantes ardeurs de l'été, pour conquérir la France, son légitime héritage; mon frère Bedford n'a-t-il épuisé les ressources de son esprit pour conserver par la politique les conquêtes de Henri; vous-mêmes, Somerset, Buckingham, brave York, Salisbury, victorieux Warwick, n'avez-vous reçu en France et en Normandie tant de périlleuses blesures; mon oncle Beaufort et moi, ainsi que tous les sages conseillers du royaume, n'avons-nous si long temps siégé en conseil, depuis le lever de l'aurore jusque bien avant dans la nuit, pour débattre les mesures propres à retenir sous le joug la France et les Français; enfin le roi n'a-t-il été couronné à Paris dans son enfance, en dépit des efforts de nos ennemis, que pour voir anéantir en un jour tant de travaux et de gloire? Quoi! nous verrions perir les fruits de la conquête de Henri, de la vigilance de Bedford, de vos nobles exploits? O pairs d'Angleterre, c'est une paix honteuse; c'est un mariage fatal que celui qui détruit votre gloire, qui efface vos noms du livre de memoire, qui fait disparaître les titres de votre renommée, qui défigure les monuments de nos victoires sur la France, qui défait tout comme si rien n'avait été." Tomo II, pág. 245. Nos servimos de la ed. Paris, Lacon, libraire, 1847, 2 vols., 4.° mlla. La comparación con el texto inglés y con otras traducciones serviría para asegurar más la dependencia que denunciamos; empero ello haría demasiado extensa esta nota. No pretendemos hacer un libro voluminoso;

repetirse lo dicho anteriormente. Los traductores firman con las iniciales A. R. y F. N. (1)

---

el estudio de don Marcelino Menéndez y Pelayo, titulado *Horacio en España,* nos marca las proporciones de estos apuntes, aunque no de un modo riguroso. Darles demasiada extensión podría hacer creer al curioso que no ojease el contenido de los mismos que la influencia de Shakespeare en España ha sido grande y que la bibliografía sobre la materia es abundante: ni una cosa ni otra, como ya hemos repetido, son, por desgracia, ciertas.

(1) Baste, como prueba de lo dicho, la traducción de los versos:

"While we pursued the horsemen of the north
he slily stole away, and left his men",

que dice: "Interin perseguíamos la caballería del norte, ha escapado, abandonando su armamento" (pág. 395); en consonancia con las palabras de Laroche, mal interpretadas, y que son las siguientes: "Pendant que nous porsuivions la cavalerie du Nort, il s'est adroitement esquivé, abandonant son armée." *(Op. cit.,* vol. II, página 292). Letourneur traduce: "Tandis que nous poursuivions la cavalerie du Nord, il s'est évadé adroitement, abandonant son infanterie" (*Œuvres,* vol. XII, pág. 9). Michel tradujo como Letourneur. (*Œuvres complètes de Shakespeare,* traduction entièrement, revue sur le texte anglais par M. Francisque Michel; Paris, Firmin Didot, frères, MDCCCXLII; 3 vols., 4.º mlla.; Vid. vol. II, pág. 623.) Montegut presenta esta variante: "Pendant que nous poursuivions les cavaliers du nord, il s'est dérobé furtivement en abandonant ses hommes" (vol. II, pág. 391). Se anuncia una traducción de todo el *Enrique VI* por el señor R. Martínez Lafuente, que formará el tomo XII de las *Obras completas de Shakespeare* que está acabando de publicar la casa *Prometeo,* de Valencia.

II

TITO ANDRÓNICO

No hemos encontrado ninguna traducción castellana de esta obra, cosa fácilmente comprensible si se tiene en cuenta que no han sido pocos los que han dudado si puede atribuírse a Shakespeare. En las traducciones francesas de Benjamín Laroche (1) y de Emile Montegut (2) tampoco se incluye, y como éstas han sido tan consultadas por los traductores castellanos, pronto se deduce por qué prescindieron de la tragedia que citamos, la cual, por otra parte, tiene un valor muy relativo. (3)

(1) Este autor, en un *Post-scriptum*, reputa por nula la atribución de la obra al trágico inglés.

(2) *Œuvres complètes de Shakespeare*... Paris, Librairie de L. Hachette et Cie., 1867-70; tres vols., 4.° mlla.

(3) En la traducción de Letourneur, corregida por F. Guizot y A.[médée] P.[ichot], decía este último en la *Notice sur Titus Andronicus*: "Hâtons-nous de dire que presque tous les commentateurs ont mis en doute que cette pièce fût de Shakespeare, et quelques-uns en ont donné des raisons assez concluantes. Le style a une toute autre couleur que celle de ses autres tragedies; il y a dans les vers une prétention à l'élégance, des abréviations vulgaires, et un vice de construction grammaticale, qui ne ressemblent en rien à la manière de Shakespeare. Qu'on lise, dit Malone, quelques lignes d'Appius et Virginia, de Tancrède et Sigismonde, de la bataille d'Alcazar, de Jeronimo, de Selim, de Lo-

III

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

1. Don Eudaldo Viver es el autor de la versión que de esta comedia aparece en la colección de Nacente, ya citada. y que hemos de citar casi constantemente, por ser la que contiene mayor número de obras de Shakespeare entre todas las colecciones castellanas que se han formado de aquéllas. Sin embargo, no debe reputarse por completa, ya

---

crine, &., et en général de toutes les pièces mises en scène avant Shakespeare, on reconnaîtra que *Titus Andronicus* porte le même cachet. Ceux qui admettent *Titus Andronicus* au nombre des véritables ouvrages de Shakespeare, sont obligés de considérer celui-ci comme la première production de sa jeunesse; mais *Titus Andronicus* n'est point un coup d'essai; on y reconnaît une habitude, un système calculé de composition. Cependant le troisième acte entièrement tragique, le caracter original quoique toujours horribles d'Aaron le More, quelques pensées, quelques descriptions, semblent appartenir à l'auteur du *Roi Lear.*" Ed. Paris, chez Ladvocat. MDCCCXXI, 13 vols., 8.° mlla. Vol. 6, págs. 368-9. Esta opinión es la que se sustentaba entre los españoles en la época en que más frecuentemente se traducían las obras del autor de *Hamlet.* Hoy día se sostiene la verdadera paternidad de esta tragedia respecto de Shakespeare, aunque no hiciese otra cosa que modificar textos anteriores. (Vid. *A life of Shakespeare,* by Sir Sidney Lee, London, 1915; págs. 129-130.) Es digno de notarse que en el programa de las *Obras completas* de Shakespeare, publicado por la casa *Prometeo,* de Valencia, no se incluye la traducción de la tragedia de que tratamos.

que le faltan algunas composiciones dramáticas y todas las no dramáticas del vate de Stratford. Ya sostenido que Viver no hizo otra cosa que traducir la versión de Laroche, no habremos de hacer hincapié en el carácter de la traducción de que hablamos. (1)

2. En el tomo IV de la colección del señor Martínez Lafuente, publicada por la Casa editorial

(1) Empieza a revelarse en esta versión que depende de las francesas en el título. *Labour* no puede interpretarse sino como *trabajo, manejo, labor,* si bien en determinadas ocasiones pueda significar *pena,* aunque la verdadera correspondencia castellana no sea tampoco tal palabra, sino *fatiga.* Los traductores franceses interpretan el *Love's labour's lost* como *Peines d'amour perdues,* empleando *Peines,* como se usa en valenciano en ciertas ocasiones la voz *pena,* es decir, significando *trabajo, molestia.* "*No 'm dona pena*... llevar determinado objeto, pasar por sitio fijo", etc., etc., dicen los valencianos. Pues bien, el señor Viver tradujo *Penas de amor perdidas* sin consultar con el original inglés. También en la traducción que forma parte del tomo IV de la colección *Prometeo* se emplea este título. Para no volver sobre la misma cuestión, y para dejar absolutamente demostrado que la mayor parte de la colección Nacente (de la que nos hemos ocupado en fijar su filiación algún tanto por ser ejemplar que se va haciendo raro) está calcada sobre la de Laroche, diremos que las notas puestas por Viver no son más que la versión literal de las del traductor francés. Si el poco mérito de la comedia excusa las traducciones, el hecho de verificarse la acción en Navarra debiera despertar la afición, no sólo a traducir, sino a comentar esta obra por los escritores españoles.

"Prometeo", en Valencia, encontramos otra versión de esta comedia.

IV

LOS DOS NOBLES DE VERONA

Hasta que, con motivo del tercer Centenario de la muerte de Shakespeare, no ha empezado a publicar la colección de las obras completas de aquel autor, hecha por la Casa "Prometeo", en Valencia, y traducida por el señor R. Martínez Lafuente, faltaba en España una versión de esta comedia. Es cierto que don Enrique Messaguer, al traducir las narraciones de los asuntos de algunas obras de Shakespeare, hecha por María Macleod, había dado a conocer el argumento; pero eso era todo. Es lástima que la colección del señor Martínez Lafuente no haya sido hecha tampoco sobre el texto inglés. No discutiremos la oportunidad de encabezar una edición moderna de obras de Shakespeare en España con el estudio de Víctor Hugo sobre aquel literato; pero sí hemos de lamentar que no se vea en toda la colección ni un problema filológico, ni una nota crítica. Las únicas que aparecen son aclaraciones de ciertos términos históricos, tomadas del original francés seguido por el traductor. A la obra de que tratamos le da el título: *Los dos hidalgos de Verona.* (1)

(1) Para ser ciertamente acreedora esta colección al título que ostenta creemos que debería incluír las obras no dramáticas.

V

LA COMEDIA DE LOS ERRORES (1)

1. De ser ciertas las fechas 1872-1875, como las de impresión de la colección Nacente (2), la primera versión que de *La Comedia de los errores* tenemos en España es la que se debe al mismo editor, y que ocupa las páginas 149-170 del tomo I. (3)

---

(1) Como esta obra de Shakespeare está basada en *Menechmi,* de Plauto, y el autor latino ha sido tan traducido e imitado en España, se encuentran varias comedias castellanas con este asunto, pero que son completamente independientes de la producción inglesa. Tal ocurre con la traducción que de la obra de Plauto hizo el librero valenciano Juan de Timoneda, versión literaria, que modifica algún tanto el original para convertirlo en obra genuínamente española, llena de gracia. Se ha reproducido repetidas veces: la *editio princeps* es de Valencia, 1559, y se encuentra en los *Orígenes del Teatro español,* de Moratín; en el tomo X de la colección Baudry, y en el único tomo publicado de las *Obras Completas* de Timoneda, hecho por la Sociedad de Bibliófilos valencianos y dirigido por don Marcelino Menéndez y Pelayo.

(2) Vid. nota (2) de la pág. 46.

(3) No debe hacerse excepción en su favor respecto a lo dicho al hablar de las versiones de *Enrique VI* y *Trabajos de amor perdidos.* Nacente no tradujo más que obras francesas. Ya en 1869 había publicado la versión de la *Historia general de la Inquisición,* de Leonardo Gallois (2 tomos): el inglés le era completamente desconocido.

2. En la colección *Dramas de Guillermo Shakespeare,* publicada en Barcelona, biblioteca "Arte y Letras", se encuentra también esta obra traducida por don José Arnaldo Márquez. La dependencia del texto inglés está bien manifiesta; sin embargo, hay que advertir que lo desmayado del estilo y la falta de notas aclaratorias de las dificultades de interpretación disminuyen el valor de este ejemplar. (1)

3. En el tomo III de la colección del señor Martínez Lafuente se incluye esta comedia. (Colección "Prometeo", Valencia.)

---

(1) Véase en comprobación de lo dicho la interpretación de los versos:

"And may it be that you have quite forgot
a husband's office? Shall, Antipholus, hate,
even in the spring of love, thy love-springs rot?
Shall love, in building, grow so ruinate?"

(Act. III, esc. II. Seguimos el texto de la ed. Johnson, Steevens and Reed.) "¡Ah! ¿Es posible que hayáis olvidado completamente los deberes de un marido? Qué, Antífolo, ¿vendrá el odio desde la primavera del amor a corromper los primeros brotes de vuestro amor? El edificio empezado a fabricar por el amor, ¿amenazará ruina desde ahora?" (pág. 225). ¿Puede achacarse a deseo de ser fiel trasunto de la letra la poca elegancia de la traducción? Y si esto ocurre en pasaje tan sencillo, piense el curioso lector lo que ocurrirá cuando se trate de verdaderas dificultades.

VI

ROMEO Y JULIETA

1. Un arduo problema se presenta a nuestra consideración al tener que hablar del primer arreglo que de esta obra de Shakespeare se hizo en España. "El 9 de diciembre se estrenó en el teatro de la Cruz otro drama shakespeariano (1), *Julia y Romeo,* muy bien traducido (del de Ducis) por don Dionisio Solís, como todas las versiones que hacía este ilustre y mal conocido poeta", escribe don Emilio Cotarelo (2), y en una nota explica: "Existe un manuscrito de esta obra en la Biblioteca Municipal, 121-4; pero debemos advertir que su texto es distinto de otra versión en romance endecasílabo, que se imprimió en Barcelona en 1820 y en Valencia por el mismo tiempo, también atribuído a Solís. Puede ser que primero pusiese la tragedia en octosílabos y luego en versos de arte mayor." (3)

Creemos que es cierta absolutamente la teoría

(1) Ha hablado el autor anteriormente del estreno del *Macbeth,* de la Calle. Ambos estrenos se verificaron en el año 1803.

(2) *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo,* Madrid, 1902; pág. 187. En verdad, bien merece don Dionisio Villanueva y Ochoa un estudio especial que aumente las noticias dadas sobre él por el Marqués de Valmar, Hartzenbusch, el insigne académico que citamos y otros pocos. Tal vez no tarde en publicarlo quien escribe estas líneas.

(3) Obra y página citadas.

expuesta por el señor Cotarelo. La versión en versos endecasílabos, a la que señalaremos con la letra *B,* tiene una dependencia directa (aunque con variantes que luego estudiaremos) respecto del de Ducis; mientras que la escrita en octosílabos, la que indicamos con la letra *A,* tiene una libertad inexplicable. Que las dos se deben a Solís es, por lo menos, lo más probable, ya que la versión *A,* como se ve por el reparto que en el ejemplar de la Biblioteca Municipal aparece (1), es la representada en 1803, y la *B* se encuentra impresa a nombre del autor citado. El hecho de representarse la primera en el año mencionado, mientras que los manuscritos de la segunda tienen la licencia fechada en 7 de septiembre de 1818 (2), permite establecer la prioridad cronológica de la redacción *A* sobre la segunda; pero, siendo así, ya que no cabe duda alguna sobre ello por lo dicho, ¿de qué modo se explica que Solís derivase desde la versión más libre a la que es traducción casi literal? ¿No parece más lógico lo contrario? ¿Cómo explicarse que el manuscrito *A* esté más en consonancia con la obra de Shakespeare, en tanto que

---

(1) Fué interpretada la obra con el siguiente reparto: *Julia,* Rita Luna; *Madama Capelio,* Josefa Luna; *Capelio,* Antonio Pinto, *Romeo,* Juan Carretero; *Bentivoglio,* Antonio Ponce; *Laura,* Rosa García; *Pedro,* Tomás López.

(2) En la Biblioteca Municipal hay cuatro ejemplares de éstos, con la sign. 1-63-6. La licencia está firmada por fray Bernardo García y Carrillo.

la última forma dada a su trabajo por aquel ingenio siga paso a paso las huellas de la concepción del francés? Confesamos que no tenemos hasta la fecha pruebas para defender alguna solución de este problema, si no es que apuntamos la sospecha de que se deba a influencia de Lacalle. (1) Nos limitaremos, pues, a analizar las dos versiones de que tratamos.

A) Ignoramos cuál puede ser la fuente utilizada por Solís para escribir esta versión de la tragedia shakespeariana que intituló *Julia y Romeo.* Si tuvo en cuenta el arreglo de Ducis fué tan sólo para inspirarse de un modo somero en él, pues varió por completo cuanto en la obra del francés se lee. (2) Llamó a su producción: *tragedia urbana*

---

(1) Vid. *Otelo*, I.

(2) Compárese la lista de personajes que aparece en el reparto inserto anteriormente, y la de los que intervinieron en la tragedia de Ducis, que son los que constan en la versión *B*. Para confirmar definitivamente lo dicho obsérvese la diferencia que existe en la distribución de escenas del acto primero:

DUCIS	SOLÍS
Esc. 1.ª: Juliette, Flavie.	Esc. 1.ª: Julia.
Id. 2.ª: Roméo, Juliette; des soldats portant de drapeaux.	Id. 2.ª: Julia, Laura.
Id. 3.ª: Capulet, Roméo, Juliette.	Id. 3.ª: Romeo y Julia.
Id. 4.ª: Roméo, Juliette.	Id. 4.ª: Romeo, Julia y Laura.
Id. 5.ª: Roméo, Juliette, Albéric.	Id. 5.ª: Julia, Laura

Además del manuscrito 1-121-4 de la Bibl. Munici-

en 5 actos, y le puso por lema las palabras de Virgilio: *Omnia vincit amor*. Pertenece por completo a la escuela clasicista, y por el afán moralizador de la época, terminó su trabajo con los siguientes versos:

¡Oh, quiera Dios que los padres
cuyo corazón de mármol
fué de vuestras esperanzas
y felicidad contrario,
sirvan de futuro ejemplo
para que otros desdichados
no derramen oprimidos
ni más sangre ni más llanto!

B) Para esta versión no se limitó tampoco Solís a traducir lo hecho por el francés. Este, como declara en la advertencia que precede a su drama, escribió el *Romeo y Julieta* en vista del éxito que había obtenido con el *Hamlet;* pero afirma que "sans doute il est dangereux de donner au théâtre l'exemple du suicide", por lo cual hace comparecer desde luego ante el público a la desventurada Julieta al levantarse el telón del cortísimo acto V, y luego, cuando llega Romeo, desarrolla una escena totalmente contraria a la pensada por el gran trágico de Inglaterra. Aquí, la infeliz niña ha descubierto el odio que el padre de Romeo siente por su familia, y que, en vez de respetar la paz que van a jurarse los deudos de uno y otro bando en la

pal, existe el ms. 16236, que es copia exacta del anterior, en la Bibl. Nacional. Paz y Mélia lo reseña en el núm. 1695 de su *Catálogo*.

tumba de sus antepasados, pretende apuñalar a los pertenecientes a la familia de la desgraciada amante, y para que la paz sea un hecho, ha discurrido un medio que supone infalible:

"*que dis-tu? quel dessein.*"

pregunta el joven, y Julieta responde:

Mon trépas nécessaire
va sauver à la fois ma patrie et mon père.
Ma maison, tu le sais, ne vit plus que dans moi;
la tienne maintenant n'existe plus qu'en toi.
Entre ces deux maisons, soit ton sang, soit la nôtre,
if faut que l'une enfin n'importune plus l'autre;
et, pour n'avoir plus lieu de se persécuter,
qu'un des deux parties cède en cessant d'exister.
Voilà le seul moyen de terminer nos haines...
C'en est fait, Roméo; *la mort est dans mes veines.* (1)

De semejante modo evita Ducis el suicidio en la escena. El drama termina dándose muerte con la espada Romeo apareciendo los partidarios de los dos bandos con sus jefes y pronunciando Fernando, duque de Verona, la sentencia final:

Vous voyez quels effets votre haine a produits,
vos injustes fureurs, source de tant de crimes
ont conduit à la mort d'innocentes victimes,
peuple, qu'un monument conserve à l'avenir
de vos justes regrets l'éternel souvenir. (2)

---

(1) *Œuvre de Ducis,* ed. Bruxelles, Lacrosse, libraire-éditeur, s. i., 1834, vol. I, pág. 170.

(2) *Op. cit.,* pág. 175.

El buen gusto del arreglador español no podía conformarse con un final tan absurdo, y si no acertó a adivinar la grandeza de la concepción shakespeariana (que esto significaría tanto como haber sido igual al poeta inglés, dado que, probablemente, no conoció el texto original), sí tuvo maestría bastante para acabar su drama con mayor conocimiento del teatro que el francés, y con tendencia exclusivamente romántica, que le acercan a la leyenda de la muerte de Isabel de Segura. Frases llenas de vigor y sobriedad hacen pensar en la pluma de don Eugenio Hartzenbusch (1).

---

(1) Véase un fragmento de la escena IV del acto IV y compárese con la célebre que en *Los Amantes de Teruel* se desarrolla entre Diego Mansilla y su padre. En esta escena traduce Solís casi literalmente a su modelo, hasta el punto de que, como el francés, inserta en ella el famoso episodio de Ugolino, que sería largo e inútil transcribir aquí; pero acierta a alcanzar una originalidad de estilo notable. Dice:

"..

ROMEO. Y ¿a quién debo matar?
MONTERO. Al resto
de los traidores. A su crudo hermano,
autor de mi desdicha y mi tormento.
A Capuleto.
ROMEO. Santo Dios, ¡qué escucho!
¿A Capuleto?
MONTERO. Sí.
ROMEO. Para ese intento,
de víctima cambiad, o de asesino.
MONTERO. Y no es sola su muerte la que quiero:
quiero que antes, y a sus mismos ojos,

Solís idea un sacrificio de Romeo para terminar la obra: habiendo matado, en defensa de su padre, al hermano de Julieta, presenta su pecho para recibir en él el golpe que el autor de sus días dirigía contra el padre de su amada (1), final poco acorde con la leyenda y menos poético, pero que no carece de grandeza y pasión.

---

la sangre viertas de un mortal más débil...
la de Julieta, en fin...
ROMEO. Un amor tierno
ha unido nuestras almas para siempre.
MONTERO. ¡Y qué! ¿no temes que con este acero
rompa yo tus entrañas, escuchando
tan fatal confesión?
ROMEO. ¡Ved a qué exceso
me arrastráis!... Un anciano y una amante.
MONTERO. Yo anhelo mi venganza.
ROMEO. Y ¿qué os hicieron?"

(1) He aquí el final del drama, donde se aparta completamente Solís del original francés:

"... Al fin vencieron,
a pesar de mi amor, vuestros rencores,
y yo, inocente, a sus impulsos muero.
¡Adiós, tú, mi adorada...! ¡Adiós, Julieta!
¡Ay...! ¡Para siempre... Adiós! *(Muere.)*
FERNANDO. En un tormento
acabarás tus días, traidor. ¡Guardias,
aseguraos de él! Reciba el premio
debido a su furor.
JULIETA. ¡Bárbaro padre,
de tu mismo hijo matador sangriento!
Gózate en su cadáver... Goza ahora
el triunfo de tu cólera... El objeto
de tu venganza soy; pero mi muerte

Para juzgar el arreglo del español, creemos que no debe pensarse en lo que pierde Shakespeare, sino en lo que hizo ganar a Ducis, que debió de ser su único modelo. (1)

2. Tócanos hablar en este lugar del ejemplar siguiente: *Montescos y Capuletos.* Tragedia lírica de Félix Romani, que ha de representarse en el Teatro Principal de esta ciudad. Cádiz, R. Howe, 1834; 8.º, 77 págs. (2)

---

no deberé a esa mano que estoy viendo
teñida en la sangre de mi amante!
Le veis pálido, inmóvil... ¡Dulce dueño!
¡Adiós, amado padre; adiós... tirano!
¡Mira cumplido tu feroz deseo! *(Se hiere.)*

CAPULETO. Tente, Julieta...

JULIETA. Adiós, padre... Dejadme
expirar en los brazos de Romeo."
(Cae junto a él.)

(1) En uno de los manuscritos de la Bibl. Municipal aparece el siguiente reparto: *Fernando,* Silvestre; *Montengón,* Caprara; *Capuleto,* Noreu; *Romeo,* Latorre; *Julieta,* C. Rodríguez; *Alberico,* Rubio; *Flavia,* Llorente; *Capitán,* González." Como ya hemos dicho, éstos son los mismos personajes que intervienen en el arreglo de Ducis.

(2) No conocemos edición anterior a la que reseñamos a continuación; pero debió de haberla, dadas las palabras que se leen en el ejemplar que tiene estas señas:

A). *Julieta y Romeo.*—Opera seria en dos actos que se ha de representar en el Teatro de la Cruz de esta Corte. Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1828, 12.º; 84 páginas. Al principio se inserta el *Argumento,* y se dice: "El de esta ópera es el mismo que el de la tragedia

3. En Barcelona, y a 17 de abril de 1849, está fechada la tragedia de don Víctor Balaguer que se titula *Julieta y Romeo*. Consta de tres actos, y

---

ya representada con igual título y aceptación general; pero el señor Romani, autor de este programa, ha tenido que hacer algunas variaciones, que él mismo confiesa, tanto para diferenciar el drama del que ya conocía el público como para arreglar las escenas a la marcha que exige la música."

Fué representada esta ópera con el siguiente reparto:

Capelo, jefe de los Capeletos y padre de..	Ignacio Pasini.
Julieta, amante de...............................	Marieta Albini.
Romeo, jefe de los Montescos.........	Adela Cesari.
Adela, madre de Julieta...........	Concepción Lledó.
Tebaldo, parcial de los Capeletos y esposo prometido de Julieta.........	Rafael Benedetti.
Lorenzo, médico de Capelo......	Juan Bta. Rossi.

La música era del maestro Nicolás Vaccai, y dirigió la orquesta don Ramón Carnicer.

B). Años más tarde se publicó otra edición de esta misma obra, que presenta algunas pequeñas variantes respecto de la anterior en cuanto al texto italiano y una total diferencia de palabras, pero no de conceptos, en la versión castellana de los pasajes comunes a ambas ediciones, sin duda por pretender presentar la obra como nueva. Tanto esta edición como la anterior contienen el texto italiano en las páginas pares y el castellano al frente.

Montescos y Capeletes; ópera trágica en tres actos, que se ha de representar en los teatros de esta corte. Madrid, Imprenta de Sancha, junio de 1832, 8.°; 56 páginas.

Fueron los intérpretes: *Capelo,* José Rodríguez; *Ju-*

está dedicada a don Cayetano de Vilallonga y de Marimón, barón de Segur, maestrante de la Real de Valencia y diputado provincial de Barcelona. El autor habla de su trabajo en palabras puestas al fin del mismo, de las cuales transcribimos las más interesantes:

"Yo no sé si mi obra es tragedia; yo no sé más sino que *Julieta y Romeo* es mi obra del corazón. como fueron mis *Flores del alma* la obra de mi venganza, como es mi *N. de V.* —las poesías que voy dentro breves días (*sic*) a publicar— el fruto de todo un año de felicidad pasada a los pies de un ánjel (*sic*).

"Yo no sé más sino que mi Julieta no es ni la Julieta de Shakespeare, ni la de Soulié, ni la de Rojas.

---

lieta, Clelia Pastori; *Romeo,* Enriqueta Meric Laland; *Tebaldo,* Carlos Trezzini; *Lorenzo, médico de la familia Capelo,* José Ruiz. (Como se ve, Romani sustituía al religioso fray Lorenzo por un médico.) Fué reproducida esta ópera por el mismo editor en 1836, y es casi reproducción exacta la edición siguiente: *Montescos y Capeletes,* ópera trágica en tres actos para representarse en el teatro de la ciudad de Valencia el año 1833. Valencia, Impr. de Orga y Compañía, 1833; 55 págs. No tiene más alteraciones que el dúo de Romeo y Julieta (acto I, escena VI), totalmente distinto; el aumento de la escena VIII del acto II y la supresión de las últimas frases de la ópera.—En 1865 se imprimió por don Pedro Montero (Madrid) el argumento (16 págs.) de la ópera citada. En 1873 se publicó también el argumento de la que escribieron J. Barbier y M. Carré, a la que puso música el maestro Gounod.

"Mi Julieta es una Julieta mía, que yo conozco, que yo respeto, que yo admiro; una Julieta a la cual debo los pocos *días de sol* que han alumbrado mi agitada vida.

....

"Aunque escrita con precipitación, hace ya tiempo que tenía pensado y trazado el plan de esta tragedia; hace ya tiempo que la personificación del amor, rodeada de todo su poético idealismo, era lo que yo deseaba poner en escena.

....

"El autor de esta obra creerá pagado con usura su trabajo si una mujer, una mujer a quien en secreto está destinada y que ejerce sobre su vida una poderosa influencia, encuentra fieles algunas palabras y halla un eco en la resignación de Julieta. Pedirle a esa mujer una lágrima de sus bellos ojos sería pedirle demasiado. El poeta se contentará con una mirada y con que le tienda tal vez la mano el día después de haberla entregado el drama." (1)

---

(1) Se publicó suelta por el editor de la colección llamada *Joyas del teatro,* 22 hojas en 4.°, impresas a dos columnas. Para atestiguar la sencillez de procedimientos empleados por Balaguer basta citar que tan sólo intervienen en la obra cinco personajes: *Capuleto, Julieta, Romeo Montecho, Don Alvar,* caballero español; *Talerm,* sabio médico y magistrado de Verona. ¿La tendría luego en poca estima su autor, cuando no se encuentra esta tragedia en ninguna de las dos colecciones de obras completas del mismo?

4. El 29 de mayo de 1858 se estrenó la obra que tiene estas señas bibliográficas:

Julieta y Romeo, drama trágico en cuatro actos y en verso, original de *don Angel María Dacarrete;* representado por primera vez en el teatro de Novedades, a beneficio del primer actor don José Calvo, el día 29 de mayo de 1858. Madrid, Imprenta de José, 1858; 83 págs., 8.°

Para demostrar la filiación de esta tragedia, cederemos la palabra al mismo autor:

"El autor de este drama, al concebirlo, desconocía cuanto se ha escrito sobre el mismo asunto, y valiéndose únicamente de los datos debidos a la tradición verbal, cuales son la sangrienta enemistad que separaba a las familias de Julieta y de Romeo y el trágico fin de ambos amantes, imaginó un argumento, muy diferente del de la obra del inmortal autor de *Macbeth,* y en el que figuran, por tanto, también diferentes, cuando no opuestos caracteres. Así, pues, a pesar de conocer y apreciar, como el crítico más severo, algunas de las faltas esenciales de su obra, consagróse únicamente a corregir su forma y resolvió darla al teatro, acaso, más que por otro motivo, por desencadenar su atención del asunto de este drama, que ha largo tiempo la esclavizaba.

"Admirador apasionado del genio de Shakespeare, hasta rayar en la idolatría, el que esto escribe piensa que ha pecado literariamente imaginando una obra dramática que lleva por título el de otra de aquel inimitable poeta. A confesar esta

falta acude hoy ante el tribunal del público, y al trazar estas líneas, pocas horas antes de que pronuncie su irrevocable fallo, espera resignado que lo castigue severo o que lo absuelva indulgente." (1)

(1) A pesar de lo que el autor confiesa, debe reputarse su drama, al igual que la obra de Balaguer, como imitaciones de la de Shakespeare o, por lo menos, como prueba de la influencia del vate inglés. Las coincidencias que en la concepción del ilustre catalán aparecen son algo más que unas relaciones que se deban a la identidad de la leyenda que los inspiró: el hálito del poeta de Stratford se siente a las veces por entre los robustos versos del autor de la *Historia de Cataluña.* El señor Dacarrete coincide más todavía que Balaguer, y en el momento de despedirse Romeo de su amada anota: "El autor de este drama, deseando expiar en cuanto le fuera posible el pecado literario de que habla en el prólogo, codiciaba una ocasión en que la naturaleza de su obra le permitiese imitar la inmortal de Shakespeare." Luego declara que el verso

Death, lie thou there, by a dead man interre'd

le ha inspirado la frase

"... Cadáver,
recibe el adiós postrero
de otro cadáver."

Excusamos señalar otras pruebas de la influencia shakespeariana, pues las confesadas por el autor bastan. Como curiosidad relativa a la historia del histrionismo español indicaremos que los intérpretes de esta obra fueron: *Julieta,* María Rodríguez; *Laura,* Salvadora Cayrón; *Leonora,* María Menéndez; *Máscara primera,* Trinidad Bedia; *Idem segunda,* Angela Cañete; *Dama primera,* Leocadia Vila; *Idem segunda,* Ildefonsa Her-

5. Don Manuel Hiráldez de Acosta es el autor de otra versión publicada en el tomo IV del *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas y biográficas de los principales autores,* por don Francisco José Orellana [y don Cayetano Vidal y Valenciano]. Barcelona, Salvador Manero, editor, 1868; págs. 231 a 282, impresa a dos columnas.

El señor Hiráldez de Acosta traduce con gran libertad, y salvando los escollos lingüísticos con mutilar el texto, sin hacer por ello la menor advertencia (1).

6. Una versión de *Romeo y Julieta* forma el tomo III de la colección "Obras de William Shakespeare, traducidas fielmente del original inglés, en presencia de las primeras ediciones y de

---

nández; *Romeo,* José Valero; *Capuleto,* José Calvo; *Rodrigo Loredano,* Antonio Zamora; *Jacobo,* José Sánchez; *Pietro,* Francisco Coria; *Un guarda,* Ignacio Mur; *Un caballero,* Eduardo Hernández.

(1) Unicamente en la escena entre la *señora de Capuleto* y *la nodriza* advierte: "En el original hay aquí expresiones que la decencia no permite traducir" (pág. 239, col. I). No se dirá que el traductor no velaba por la inocencia de sus lectores, pues los versos a que alude constituyen una anécdota que, si no es muy moral, tampoco tiene la inmoralidad absolutamente manifiesta. La traducción de Acosta se incluyó en la Colección Nacente (tomo I, págs. 267-307), algo mejorada, pues inserta los fragmentos que en la edición anterior suprimió.

los textos dados a luz por los más célebres comentadores del inmortal poeta, por el excelentísimo señor don Matías de Velasco y Rojas, marqués de Dos Hermanas". El volumen de que hablamos está impreso en Madrid, 1872, y forma un abultado tomo de XXXVI + 420 págs. en 4.°

Las versiones del Marqués de Dos Hermanas están hechas con gran cariño, con admiración sin límites hacia el vate inglés; son no poco pretenciosas; las precede siempre una introducción; las exorna con notas, unas puestas al pie de la página, que indican las variantes, y otras al final, que sirven de comentario, ya filológico, ya de costumbres, y al fin suele incluír las fuentes que sirvieron a Shakespeare para la composición de la obra. Sin embargo, cuando llega a traducir, es poco artístico y hasta poco fiel. Su intención es digna del mayor respeto; pero la ejecución no llegó a cristalizar cuanto había deseado el traductor.

En el tomo que analizamos se inserta con el título de *Argumento* la "tercera historia trágica tomada de las obras italianas de Bandello y puesta en francés por Pedro Boisteau, conocido por Lannoy", fuente que conoció indudablemente el trágico de Inglaterra.

El gran trabajo que costaba reunir todos los elementos que acumulaba el Marqués hizo que no pudiese sino iniciar su labor: se creó una dificultad material donde la intelectual era ya más que enorme, y con ello contribuyó altamente a su fracaso.

7. Firmado por don Lucio Viñas y Deza y don Fabio Sunols, se imprimió: *Romeo y Julieta,* drama en cinco actos de William Shakespeare, arreglado en verso a la escena española. Representado en el teatro del Circo el 30 de enero de 1875. Madrid, Imprenta a cargo de J. J. Nevas, 1875; 8.º, 100 págs.

Los adaptadores respetan no poco el original, emplean con preferencia el verso octosílabo en distintas combinaciones métricas, empleando el endecasílabo en muy contados momentos, como pretendiendo huír de la altisonancia del verso heroico en obra que no presenta los caracteres de una tragedia majestuosa y elevada. *Romeo y Julieta* no es un drama espantoso; es un idilio que acaba fatalmente. La amante de Verona no tiene ningún punto de contacto con una Cordelia que se encuentra en medio de un problema de la vida, y que sucumbe conscientemente y por un heroico sacrificio; no es una Desdémona, que tenga una nube en su vida que oculte de algún modo el sol de su alma, y que tienda a destruírlo en medio de los horrores de la tormenta; no es una Miranda, en la que haya depositado todo su amor un padre benévolo y por la que olvide los males recibidos, si para olvidarlos no tuviese bastante con su bondad nativa; Julieta no es la mujer shakespeariana soñadora, amable, ilusión pura que choca con el desequilibrio de un amado que va envuelto entre los misterios más abstrusos del vivir; esas mujeres que tan sublimemente encar-

nó el genio inglés serán vagas, tenues, incomprensibles quizá en el mundo común; pero están convencidas de lo que es la vida. Cordelia se sacrifica, Desdémona teme, Miranda confía en Próspero y a él acude siempre, Ofelia llora y enloquece porque contempla el ensimismamiento de Hamlet; todas ellas tienen en sí el germen del valor o de la desventura; Julieta sólo es la creación de la juventud del poeta: Julieta es la que siempre sueña, es la niña que no conoce el peligro..., es el idilio verdad. La diferencia que hay entre las demás protagonistas de las obras shakespearianas y Julieta es la que hay entre las flores, las lágrimas, la nube, la estrella y la sombra que va sobre las aguas, la brisa que pasa por entre los árboles, el suspiro que sale del alma sin destruírla y sin llegar a seguro puerto. Por eso, al cantar Julieta, no debe entonar el himno altisonante de la tragedia, sino el rumoroso murmullo del más acendrado lirismo.

¿Le falta delicadeza a la protagonista del arreglo? ¿Le falta ternura a Romeo, y, por tanto, fidelidad a la obra? Creemos que sí; a pesar de su buena voluntad y destreza, a pesar de que tienden a trasladar, uno por uno, los pensamientos del drama, con ligeras supresiones, no han acertado los arregladores a interpretar el espíritu de la obra (1).

(1) Son los verdaderos autores don Luis Díaz Cobeña y don Luis Bonafós. Puede verse, por ejemplo, corroborando lo que hemos afirmado, cuán pálidas y hasta

8. Sin año se publicó la colección: *Obras de Shakespeare,* versión de Jaime Clark; Madrid, Medina y Navarro, editores; 8.°; cinco volúmenes. Antes de fijarnos en la traducción de *Romeo y Julieta* habremos de decir algo sobre la colección en general. Ya hemos tenido ocasión de hablar del estudio debido a la áurea pluma de don Juan Valera, y que constituye los preliminares del tomo I; pero debemos ahora rendir el honor que el traductor merece, por lo menos, a nuestro pobre juicio.

Nació en Nápoles el 20 de enero de 1844; comenzó la carrera de ingeniero mecánico; pero sus aficiones literarias le decidieron a abandonar los emprendidos estudios. Vivió en Alemania por algún tiempo, y en la primavera de 1864, movido

---

incomprensibles quedan las palabras que Romeo dirige a Julieta en la primera entrevista del baile (acto I, escena XII). El afán de compendiar ha hecho perder la gracia que respira el original. Al fin se apartan casi completamente del texto shakespeariano; introduciendo un diálogo entre los dos amantes, que constituye una escena más propia del teatro romántico del siglo XIX, y no en sus mejores manifestaciones, que una producción del inmortal trágico de Inglaterra.

Se representó esta obra con el siguiente reparto: *Julieta Capuleto,* Elisa Boldún; *su madre,* Marín; *su nodriza,* Fenoquio; *Romeo Montesco,* Rafael Calvo; *Capuleto, padre de Julieta,* Izquierdo; *Mercucho,* Guerra; *Benvolio,* Romero; *Tebaldo,* Ricardo Calvo; *Fray Lorenzo,* Jiménez; *El príncipe de Verona,* Capilla, *Samson,* Fernández; *Gregorio,* Fornoza; *Baltasar,* José Calvo; *Un boticario,* Carrascosa; *Un monje,* Marcote.

por su afán de aprender correctamente el castellano, llegó a España. Su conocimiento de los respectivos idiomas le permitió emprender la traducción al castellano de las poesías líricas de Heine, Uhland, Ruckert y otros poetas. Más tarde emprendió la traducción objeto de nuestro comentario, y que, si adolece de pequeños defectos gramaticales, fáciles de comprender y perdonar a un extranjero, es muy digna de elogio por la precisión y verdad con que interpreta el texto shakespeariano. Su primer acierto fué la elección de la edición utilizada, y que no fué otra que la muy elogiada que se conoce con el nombre de *The Globe Edition*. El respeto a la forma, vertiendo en prosa lo que como tal se encuentra en el original, y en verso lo que así fué escrito por el autor, es otro elemento que prueba la fidelidad del traslado. Si, a más de esto, consideramos que Clark intentó reproducir las dificultades del ritmo inglés, se reconocerá que bien podemos lamentar que la traducción de este benemérito literato quedase en embrión. La muerte impidió llevar adelante la tarea. En 1875 falleció el autor de quien hablamos (1), y a su memoria dedicó don Francisco Pérez Echevarría el siguiente soneto, de no muy subido valor literario:

(1) Como se ve por esta fecha, destruímos un poco el orden que nos hemos impuesto, hablando en este lugar de la versión del *Romeo y Julieta* hecha por Clark; pero lo hacemos así porque, no figurando el año en la edición y habiéndose impreso el arreglo an-

A JAIME CLARK

Las alas de tu ardiente fantasía
diste al impulso de los vientos suave,
y tocaste la tierra, como el ave
las roncas olas de la mar bravía.
¿Dónde vaga la dulce poesía
de tu plectro sonoro?... Dios lo sabe.
¡Tan joven y morir!... Feliz la nave
que arriba al puerto en la mitad del día.
Delante de tu tumba solitaria,
interrogando al insaciable suelo,
donde la sombra de la muerte impera,
el cristiano te envía una plegaria,
el amigo una lágrima de duelo,
el ferviente cantor el alma entera.

Romeo y Julieta, juntamente con la comedia *Como gustéis,* forman un volumen. La primera obra ocupa las 124 páginas; su correspondencia con el original es de una exactitud escrupulosa. Cuando se encuentra con pasajes como el siguiente:

GRE. The heads of the maids?
SAMPSON. Ay, the heads of the maids, or their maidenheads; *take it in what sense thou wilt,*

traduce:

GRE. ¿Las cabezas de las doncellas?
SAN. *Sí, las cabezas de las doncellas o su doncellez; tómalo en el sentido que quieras,*

---

terior en el año 1875 mismo, no resulta un grave error, y con este plan podemos hacer el paralelo con la traducción de Mácpherson, de la que vamos a tratar en seguida.

y anota:

Hay aquí, en el original, un juego de palabras que es de todo punto imposible verter al castellano.

9. Otro literato digno del mejor recuerdo por sus trabajos en pro de la divulgación de Shakespeare en España fué Guillermo Mácpherson. Empezó a traducir aisladamente algunas obras, reuniéndolas y aumentándolas después en una colección que fué publicada en la Biblioteca Clásica. *Romeo y Julieta* es una de las obras que Mácpherson publicó primero independientemente. Señalaremos por separado cada una de las ediciones que se deben al mismo traductor.

a) *Romeo y Julieta, por Guillermo Shakespeare, versión al castellano de Guillermo Mácpherson.* Madrid, Imprenta de Fortanet, 1880; 8.º, XIII + 111 páginas.

b) *Obras dramáticas de Guillermo Shakespeare, versión castellana de Guillermo Mácpherson, con un estudio preliminar de Eduardo Benot.* Madrid, Luis Navarro, editor, 1885; tomo III (LXXXV de la Biblioteca Clásica), págs. 131 a 255.

c) *Colección de los mejores autores antiguos y modernos nacionales y extranjeros.—Romeo y Julieta, por Guillermo Shakespeare, versión al castellano de Guillermo Mácpherson.* Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1902. Biblioteca Universal; tomo LXXII, XVI + 144 páginas. 16.º marq.

El contenido de las tres ediciones es absoluta-

mente idéntico. El prólogo es un breve y acertado estudio de la obra, donde se señalan las fuentes principales que el inglés pudo utilizar; se hace notar el interés que el dramaturgo de Stratford sentía por su hermosa tragedia (1) y se analizan los caracteres que mayor relieve alcanzan en el desarrollo de la acción.

En la versión de la obra, Mácpherson es exacto, pero muy frío; la correspondencia literal puede decirse que es más directa que la de Clark mismo; pero éste acierta mejor a expresar un reflejo del espíritu shakespeariano. Es fácil encontrar en un Diccionario la equivalencia que da el autor de la versión que estudiamos; pero se lee, se entiende y se admira más a Shakespeare si se le conoce al través del prisma que nos ofrece Clark (2).

---

(1) Shakespeare debió comenzar el *Romeo y Julieta* en 1591, aunque la primera edición de este drama no apareciese hasta 1597. Publicóse la segunda en 1599.

(2) Compárense los siguientes versos:

CLARK

¿Te quieres ir? Aún no despunta el día.
La voz del ruiseñor, no de la alondra,
fué la que hirió tu temeroso oído;
todas las noches en aquel granado
trina, mi bien; fué el ruiseñor, te juro.

MÁCPHERSON

¿Te quieres ir? Aún lejos viene el día.
La voz del ruiseñor, no de la alondra,

10. También el ilustre maestro, perdido en hora aciaga para las letras patrias, el insigne santanderino don Marcelino Menéndez y Pelayo, puso en castellano la idílica tragedia shakespeariana. Se encuentra su versión en una colección de que ya hemos hablado (1), de la cual únicamente este tomo I va firmado por el autor de la *Historia de las ideas estéticas en España.* He aquí las señas bibliográficas del tomo de referencia.

Dramas de Guillermo Shakspeare (sic).—"El Mercader de Venecia", "Macbeth", "Romeo y

---

hizo vibrar tu tímpano medroso.
Canta en aquel granado cada noche;
créeme, fué el ruiseñor, amado mío.

Los versos:

"O now be gone; mon light and light it grows
more light and light?—More dark and dark our woes."

han sido interpretados por estos traductores:

CLARK

—¡Oh, ve, clarea más y más!
—Clarea,
¡y nuestro duelo más y más sombrea!

MÁCPHERSON

—Se aproxima la luz.
—¿La luz dijiste?
¡La oscuridad de nuestra suerte triste!

Basten estos dos ejemplos para demostrar las características de ambas versiones, que, por otra parte, andan en manos de todo el mundo, evitándonos tal consideración ser más prolijos en el comentario.

(1) Vid. *La comedia de los errores* (V, núm. 2).

Julieta", "Otelo", traducción de don Marcelino Menéndez y Pelayo, catedrático de Literatura en la Universidad Central y académico de la Española. Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", 1891; IV + 482 páginas e índice; 8.º

Permítasenos respetar el nombre del maestro no analizando con nuestra impericia su labor; antes bien, dejando que él mismo nos indique su carácter. Aunque la cita sea un poco larga, será también fácilmente perdonada por el lector la dimensión de la misma, ya que con ello le es permitido saborear palabras del insigne crítico:

"Sale a luz este primer tomo de la versión de Shakespeare sin la biografía y juicio del autor que debían encabezarle. Ocupaciones y tareas de todo género, falta de reposo, y aun obstáculos literarios que fuera largo enumerar, nos hacen diferir para remate del último volumen lo que debió ir en el primero (1). Quizás con la tardanza resulte menos imperfecto nuestro estudio.

"En la traducción he procurado, ante todo, conservar el sabor del original, sin mengua de la energía, propiedad y concisión de nuestra lengua castellana. Muchas veces he sido más fiel al sentido que a las palabras, creyendo interpretar así la mente de Shakspeare mejor que aquellos traductores que crudamente reproducen hasta los

(1) Y en promesa quedó lo apuntado, como el estudio del teatro de Cervantes, el de Timoneda y otros trabajos, amén de los que fueron interrumpidos por la muerte.

ápices del estilo del original y las aberraciones contra el buen gusto en que a veces incurría el gran poeta. Como la gloria de Shakspeare, el más grande de los dramáticos del mundo (aunque éntre en cuenta Sófocles y Calderón), no consiste en estas pueriles menudencias, sino en el vigor y verdad de la expresión, y, sobre todo, en el maravilloso poder de crear caracteres y fisonomías humanas, reales y vivas, que es, entre todas las facultades artísticas, la que más acerca al hombre a su divino Hacedor, parecía mezquindad y falta de gusto entretenerse a recoger las migajas de la mesa del gran poeta, cuando nos brindan en el centro de ella los más sabrosos y fortificantes manjares. Mi traducción no es *literal o interlineal*, como puede hacerla quienquiera que sepa inglés, con seguridad, o de no ser entendido, o de adormecer a lectores españoles. Yo he querido hacer, bien o mal, una traducción literaria, en que, comprendiendo, a mi modo de ver, los personajes de Shakespeare, colocándome en las situaciones imaginadas por el gran poeta, y sin omitir a sabiendas ninguno de sus pensamientos, ninguno de los matices de pasión o de frase que esmaltan el diálogo, he procurado decir a los españoles, y en estilo de nuestro siglo, lo que en inglés del siglo XVI dijo el autor. No he añadido ni un vocablo de mi cosecha, ni creo haber suprimido nada esencial característico y bello. En conservar las rudezas de expresión y las brutalidades de color he puesto especial ahinco, comoquiera que forman parte, y

muy esencial, de la índole del poeta. Algo he moderado el pródigo lujo de su expresión, sobre todo cuando degenera en antítesis, conceptillos y *phebus* extravagante. Sírvame de disculpa el que lo mismo han hecho los alemanes que han traducido a Calderón, y, por análogas razones, los extraños, que sólo ven en el gran poeta la alteza del pensamiento, y no la expresión, casi siempre falsa y desconcertada, ponen a Calderón sobre su cabeza mucho más que los nuestros. Quizás me haya llevado demasiado lejos mi amor a la sencillez, a la sobriedad y al nervio del estilo... Mi principal objeto ha sido hacer una traducción que pueda leerse seguida, con facilidad y sin tropiezo de notas y comentarios; en suma, popularizar a Shakespeare en España..." (1)

11. *Guillermo Shakespeare.—Romeo y Julieta, tragedia.* Novísima traducción literal y directa del original inglés, por J. Roviralta Borrell. Lib. de Antonio López, editor. Barcelona, 1908 (Teatro Antiguo y Moderno, vol. 44); VII + 154 páginas y una de apéndice; 8.º

Pretende el autor haber hecho una versión que resista el análisis filológico más escrupuloso, y,

(1) En 1902 se insertó en el núm. XLI de *La Ilustración Española y Americana* la traducción que don Ricardo J. Catarineu hizo del diálogo que sostienen Romeo y Benvolio en la escena primera de la tragedia de que hablamos. ¡Lástima que sea un fragmento tan corto, pues es elegante, aunque resulte interpretado bastante libremente el original!

en verdad, ha procurado resolver todas las dificultades que son problema de Diccionario. Ello merecerá plácemes; pero entra de lleno en lo que censuraba Menéndez y Pelayo, y la obra queda así demasiado pálida. Las notas que inserta al pie de las páginas son muy curiosas en su mayoría, y revelan el conocimiento que el traductor posee de las ediciones comentadas más estimables en Inglaterra.

12. En *La Comedia Semanal,* colección publicada por la casa editorial *La Ultima Moda,* se publicó también una versión anónima del *Romeo y Julieta,* que ofrece grandes lagunas y demuestra poca destreza en el manejo del inglés.

13. Se ha publicado recentísimamente una versión de esta comedia en el volumen III de la Colección del señor Martínez Lafuente ("Prometeo", Valencia).

VII

RICARDO III (1)

1. Esta preciosa tragedia, complejo estudio psicológico que revela un espíritu dramático pujante y definido, no fué introducida en España directamente hasta tiempos muy modernos. Lo primero que encontramos referente a este tema son los siguientes arreglos libres:

(1) El título, en inglés, dice: *Life and death of King Richard III.*

a) *Ricardo III. Drama en cuatro actos, histórico, en verso, como continuación del titulado "Los hijos de Eduardo", por don Antonio Mendoza.* Granada, J. M. Zamora, 1850; 8.° (1).

(1) Del prosaísmo de esta imitación dan testimonio los siguientes versos:

"En escucharos gozo..., mas oídme...
Todo eso está muy bien; pero podía
aún usarse otro medio más seguro."
(Acto I, esc. III.)

El carácter de Ricardo en este arreglo resulta repulsivo, desprovisto de toda grandeza épica, desdibujado, indeciso y hasta tonto. Se entera de las conspiraciones por un aviso del traspunte, dado a tiempo; es juguete de la casualidad y no dueño de la situación, porque su perfidia se lo permita. Véanse algunos versos de la escena III del acto III:

"Buchingham..., sí, por Dios..., me lo temía;
su enojo, comprimido tanto tiempo,
en el primer momento brotaría...
Pero Menton traidor..., vivan tranquilos;
yo, astuto, accecharé sus viles planes,
y cuando piensen que ignorante y necio,
por mi tranquila faz alucinados,
ignoro su interior, ronco rugido
del soberbio león sabrá mostrarles
que estaba a sus intentos prevenido."

El final es patibulario, no trágico: sucumbe Ricardo a los golpes de dos asesinos vulgares. En la interpretación de esta obra intervinieron dos actores, célebres en la literatura patria por su parentesco con un eminente literato: la figura de lady Grey fué representada por doña Joaquina Baus; la de su Mentor, obispo de Ely, por don José Tamayo. El papel de Ricardo fué representado por don José M.ª Fuentes.

b) *Ricardo III (Segunda parte de "Los hijos de Eduardo"). Drama histórico, arreglado a nuestra escena por los señores Valladares y Saavedra y Sánchez Garay.* Madrid, V. de Lalama, 1853; 4.° (Censura de 3 de diciembre de 1852.)

c) *Ricardo III. Drama en cinco actos y en prosa, arreglado a la escena española por don Antonio Romero Ortiz. Representado por primera vez en el teatro del Príncipe, el 16 de febrero de 1853.* Madrid, Imprenta a cargo de C. González, 1853.

El rey Ricardo III se presenta en estas dos últimas producciones bien lejos de la grandeza del carácter sarcástico, solapado y artero, concebido por el trágico inglés. Es en ellas un malvado vulgar, ambicioso, que no repara en los medios para conseguir su objeto, pero sin talento alguno, acudiendo a medios extremos y horribles por cualquier cosa (1).

---

(1) He aquí la escena que lo retrata de cuerpo entero, según estos dos arreglos: "RICARDO. Se ha reído de mí, de mi fealdad...! ¡Ah!, esta es mi llaga interior. (*Echando una mirada sobre sí mismo.*) ¿En dónde está la apostura de mi padre? ¡Contrahecho! Yo hago reír, yo, Ricardo III, rey de Inglaterra. (*Con una risa sardónica.*) Clarenza era hermoso... Eduardo y Ricardo eran hermosos... Rivers, Buckingham, Hastings, eran hermosos..., y ¿qué ha sido de ellos? Presa vil de los gusanos, que son más repugnantes que yo. ¡Contrahecho! Tengo, al menos, la ventaja de mi deformidad: ¡el terror! ¿Dónde está el hombre que manda con más autoridad que yo? Una pierna débil, pero una voluntad de hierro; un brazo inerte, pero que mueve a mi antojo

2. *Vida y muerte del rey Ricardo III, traducida al español por don Manuel Hiráldez de Acosta.*

Inserta en el tomo IV de la Colección ordenada por Orellana, páginas 5 a 63. Impresa a dos columnas. Sobre las traducciones de Acosta véase lo dicho anteriormente (VI, 5). Se reimprimió en la colección Nacente, sin alteración ninguna en el texto, añadiendo dos notas que no ofrecen valor literario. (Tomo I, páginas 433-476, a dos columnas.)

3. Conocemos dos ediciones de la traducción de Mácpherson.

a) *Ricardo III, por Guillermo Shakespeare, versión al castellano de Guillermo Mácpherson.* Madrid, Imprenta de Fortanet, 1882; 8.º; XIII + 125 páginas.

b) Sin alteración alguna se incluyó en el tomo II (LXXXI de la Biblioteca Clásica) de la Colección que luego formó el mismo traductor (páginas 3 a 141).

Siguiendo su costumbre, empieza el señor Mác-

---

la Inglaterra y la Irlanda, y que conduce los hombres como un rebaño. Dios sabe que sólo quisiera ser hermoso porque se desconfía menos de la belleza. Soy solo en mi especie; solo, porque tengo una voluntad de hierro... He querido ser, y soy; quiero ser, y seré." (Acto I, escena VII del arreglo de Romero Ortiz. Presenta ligeras variantes en el arreglo de Valladares y Sánchez Gay, en el que constituye la escena VIII del misto acto I.)

pherson por exponer en el prólogo las fuentes (1) utilizadas por el dramaturgo inglés y las principales bellezas que la tragedia ofrece. Claro que en este caso se fija esencialmente en el carácter del protagonista, uno de los mayores aciertos que tuvo Shakespeare en su primer período de vida literaria. "Aunque More y todos los escritores contemporáneos suyos retratan al Duque de Glóster con negrísimas tintas —dice—, acaso Shakespeare, más que otro autor alguno, haya contribuído a dar tan siniestro relieve a este temible personaje, quien, cual si se hallara vivo, se nos aparece en el grandioso panorama histórico que tan magistralmente el célebre dramaturgo desarrolla ante nuestra vista." (2)

Termina relatando el fundamento histórico de los incidentes del drama y haciendo hincapié en la maestría con que el inglés supo llevar a feliz término las violentas escenas con la condesa Ana y con la reina Isabel.

Respecto del valor que debe concederse a esta versión, la mejor que poseemos de este drama hasta el día, recuérdese lo que ya hemos dicho (VI, 9).

4. Se ha publicado en el tomo X de la Colec-

---

(1) Las que señala el traductor son: la *Historia del Rey Ricardo III,* de sir Thomas More; las crónicas de Halle o Hall, y la *Historia de Inglaterra,* por Holingshead.

(2) Pág. 5, ed. Bibl. Clás.

ción del señor Martínez Lafuente otra versión con el título: *Tragedia de Ricardo III.*

VIII

RICARDO II

1. El poeta sevillano José Blanco, más conocido por Blanco White, tradujo un pequeño fragmento de la escena tercera del acto I de esta tragedia, que quizás sea un eco del estado de ánimo del propio traductor, mereciendo ser comentado por sus biógrafos. Trata el fragmento de "el desconsuelo y pena de tener que abandonar el idioma nativo por uno extranjero" (1).

2. El título exacto de esta obra, en inglés, dice: *The life and death of King Richard II,* y la primera traducción castellana completa que conocemos es la de Francisco Nacente, publicada en su Colección, volumen II, páginas 201-230.

3. La versión del señor Martínez Lafuente forma parte del volumen X de su Colección y la intitula *La Vida y la muerte del rey Ricardo II,* conforme con el original.

(1) Se publicó este fragmento en el periódico trimestral *Variedades o Mensajero de Londres,* publicado en Londres el año 1824, pág. 76 del tomo I. (Vid. *Hamlet,* núm. 4.)

PERIODO DE TRANSICION

LOS POEMAS

Si las obras dramáticas dieron a Shakespeare el renombre universal de que goza, las no dramáticas han dado motivos a la crítica y a los eruditos para emprender no pocas investigaciones y disputas. No hemos de entrar nosotros en este momento en el extenso campo de estas discusiones, por otra parte hoy ya definitivamente zanjadas; pero sí hemos de dolernos de que entre los españoles se haya dado de mano tan radicalmente a estos trabajos del inmortal poeta, pues ellos revelan unas cualidades artísticas que explican y completan las que en los dramas había demostrado. Prescindimos, con harto sentimiento, de distinguir la parte legítima y lo apócrifo de los poemas shakespearianos, así como también de otra cuestión más interesante que la anterior: la del grado de cultura que el autor poseía en vista de lo que demuestra en estas composiciones (1). Nos hemos de limitar a la mención de las dos únicas traduc-

(1) Ya resulta inútil citar el famoso verso del clasicista Ben Jonson, y ya se va desterrando la idea de la ignorancia que se atribuía a Shakespeare por todos sus comentadores. El poema de *Venus y Adonis* es uno de los argumentos mayores que se puede aducir en pro de los conocimientos que el vate de Stratford poseía, ya que, aun cuando estaban traducidas las *Metamorfosis* de Ovidio al inglés, la producción que citamos no depende de la versión inglesa, sino, como

ciones que de estos poemas hay en España, según nuestras noticias.

1. En el tomo I de su Colección insertó el Marqués de Dos Hermanas (1) la versión en prosa de los poemas *Venus y Adonis, La Violación de Lucrecia* (2), *Ayes de una amante, El Fénix y la Tórtola* y algunas estrofas de la *piratical* Colección impresa por Guillermo Jaggard con el título de *The Passionate Pilgrim.* (Vid. VI, núm. 6.)

2. En Cataluña encontramos una versión fragmentaria del poema *El Rapto de Lucrecia,* escrita por don Alfonso Par, citado por nosotros en distintas ocasiones con motivo de otros trabajos shakespearianos que a él se deben (3).

---

está probado, del mismo original latino, demostrándose con ello que el idioma del Lacio era familiar al inmortal dramaturgo.

(1) Este primer volumen está impreso en Madrid por Manuel Minuesa en 1877. Los dos siguientes tienen la fecha 1872, y fueron impresos por R. Berenguillo.

(2) Las ediciones príncipes de estos dos poemas (las únicas de legitimidad indiscutible), se deben a Ricardo Field, paisano y gran amigo de Shakespeare, nacido el mismo año que éste, y a cuya protección se acogió, sin duda, el gran poeta cuando llegó a Londres. Sería curioso poder averiguar toda la influencia que tal amistad ejerció sobre el dramaturgo, pues quizás se explicasen con ello muchas leyendas que todavía se mezclan en la biografía del prodigioso vate inglés.

(3) Se encuentran dichos fragmentos en la conferencia *El forçament de Lucreça,* publicada en el tomo *Conferencies donades a la Associatió Wagneriana.* Barcelona, 1908.

SEGUNDO PERIODO

(1594-1601)

IX

EL REY JUAN

1. *Juan sin Tierra, drama original en cuatro actos y en verso, su autor José María Díaz. Madrid y diciembre 1.° de 1848. Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte.* 72 páginas; 8.° (1).

A pesar de que se escribe "drama original", puso el autor una advertencia preliminar que demuestra la verdadera filiación de su trabajo. Dice así: "He escrito este drama teniendo muy presente la magnífica tragedia de Shecspeare (*sic*) y la no menos interesante de Ducis. He seguido en cuanto me ha parecido conveniente la disposición clásica que dió este último al asunto. Cada pueblo tiene sus gustos, como cada hombre sus caprichos. No sé si he acertado con la afición literaria del pueblo español. He creído justas, indispensables, las innovaciones hechas por mí, y a las que darán el valor y la importancia que se merecen los que, conociendo el verdadero estado de nuestras costumbres y de nuestra literatura, se tomen el trabajo de leer este drama." (2)

---

(1) Segunda edición. Impr. de José Rodríguez, 1863.

(2) Se representó con el siguiente reparto: *Juan sin Tierra,* J. Romea; *Hubert,* C. Latorre; *Arturo,* T. La-

2. *El Rey Juan, drama histórico en cinco actos, traducido por don Francisco Nacente.* Inserto en su Colección, tomo II, págs. 143-170.

3. De mayor valor es la traducción debida a Guillermo Mácpherson, publicada en el tomo VII de su Colección (CXCV de la Biblioteca Clásica), páginas 163 a 285.

Interesante en grado sumo, como todos los que preceden a las obras traducidas por este literato, es el prólogo de esta tragedia histórica. En él se mencionan las primeras ediciones que de ella se hicieron sin el nombre del autor, o con las iniciales por toda seña; se cita la opinión de Gervinus —crítico alemán de sobra conocido—, quien la reputaba por apócrifa, y las de Steevens, Coleridge y Schlegel, quienes defendían la legitimidad, y, tras nuevas noticias curiosas, señala las fuentes utilizadas por el dramaturgo en sus tragedias del *ciclo inglés,* que no eran otras que las Crónicas de Holinshead, añadiendo: "Por no convenir, seguramente, a los fines que se proponía, no nos

---

madrid; *Constanza,* B. Lamadrid; *Lord Pembrok,* Pardiñas; *Lord Derby,* Pérez Pla; *Lord Salisburi,* Alverá; *Kermadec,* P. López; *Nevil,* L. Pérez; *Lord Essex,* Sotomayor; *Lord Bigot,* Fabiani. Insertamos íntegro este reparto, como algunos otros, no para citar nombres de actores desconocidos, que suprimiríamos gustosamente, sino para recordar los de aquellos que se reconocen como notables en su arte, y para dar a conocer las modificaciones introducidas por los imitadores en la lista de personajes, como indicio de las introducidas en la obra en general.

presenta en las tablas a ese perverso rey Juan, tan antipático como lo fué en la realidad, ni tan funesto para su país, y aun para sí propio, como la Historia nos lo patentiza." (1)

Esta tragedia ha sido utilizada por algunos críticos como argumento para demostrar que el autor era protestante, y el traductor se hace eco de la discusión para sostener la debilidad de la prueba, e inclínase a defender las ideas católicas de Shakespeare.

Otro punto que hace notar el señor Mácpherson es el que se refiere a la parte autobiográfica que puede haber en *El Rey Juan*. "Shakespeare —dice—, al expresar el maternal dolor de Constanza, se hallaba probablemente impresionado por una pena análoga, y su estado pasional, ese estado que, como queda dicho, a veces se adivina a través (2) de sus obras, le indujo a traducir en femenil lenguaje lo que sentía en su propio corazón. En la época en que Shakespeare escribió esta comedia (*sic*) perdió a su hijo Hamnet, niño de doce años." (3)

4. La versión de la tragedia *El Rey Juan* forma parte del volumen X de la Colección del señor Martínez Lafuente.

(1) Pág. 168.

(2) El galicismo *a través* se va infiltrando demasiado insistentemente en nuestro idioma.

(3) Pág. 172.

X

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

1. De esta complicada comedia, fruto de una imaginación llena de vida y alimentada por visiones reales que eran capaces de inspirar mayores locuras y alucinaciones de las que en ella aparecen (1), poseemos una traducción bastante mediana, como todas las que al mismo traductor se refieren. Nos referimos a don Francisco Nacente, cuya es la versión que se inserta en el tomo II, páginas 261 a 283 de la Colección ya citada.

2. Debemos apuntar aquí también la traducción portuguesa de Castilho, que ha sido estudiada por la eximia escritora doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos, en su estudio *Shakespeare in Portugal* (2).

Castilho había traducido a Anacreonte sin saber griego y a Goethe sin saber alemán. Tampoco sabía inglés y tradujo a Shakespeare, es decir, hizo un arreglo poético de la comedia de que hablamos, con el título de *Sonho de uma noite de S. Joao.*

---

(1) Como es bien sabido, esta comedia fué inspirada por las fiestas celebradas en Kenilworth, a las que asistió el dramaturgo, siendo aún niño, con motivo de la visita de la reina Isabel al castillo de su favorito Leicester, aventura que inspiró también una novela a Walter Scott.

(2) Publicado en *Shakespearian Jahrbuch,* 1880.

Sonho d' uma noite de S. Joao. Drama em 5 Actos e em verso (Theatro de Shakespeare. 1.ª Tentativa), por Castilho (i. e. Antonio Feliciano de Castilho. Visconde de Castilho). Porto e Braga, Livraria Internacional, 1875; 8.º menor; 207 + XVIII páginas.

3. Otra versión poseemos, llevada a cabo por don José Arnaldo y Márquez, y publicada en la Biblioteca "Arte y Letras", de Barcelona, el año 1881. No puede reputarse ésta por una acertada muestra castellana de lo que es el original inglés.

4. Faltaría una verdadera traducción de la preciosa comedia de que tratamos en España si no existiera la de don Guillermo Mácpherson, inserta en el tomo I de su Colección (LXXX de la Biblioteca Clásica), págs. 129-224. Traduce el título: *Sueño de una noche de verbena,* y en el prólogo defiende esta interpretación. El señor Mácpherson señala la *Historia de los muy constantes e infieles amadores de Píramo y Tisbe,* inserta en la *Diana* de Jorge de Montemayor, como fuente de la comedia que hace representar Shakespeare a los aldeanos; sobre ello hemos de tratar en la última parte de estas notas.

5. Con el título *Somni d' una nit d' estiu* tradujo la comedia de que hablamos el catalán Carner, habiéndose representado su trabajo en el teatro Novedades de Barcelona, hacia el año 1909, e interpretándose las ilustraciones musicales de Méndelssohn, que exornan algunas situaciones de la obra.

6. La última versión que conocemos es la del señor Martínez Lafuente, inserta en el volumen VIII de su Colección.

XI

EL MERCADER DE VENECIA

1. La versión más antigua de esta comedia, conocida por nosotros, es la de don Gregorio Amado Larrosa, inserta en el tomo IV del *Teatro selecto,* coleccionado por Orellana (1). Como anónima se publicó en 1909 en la colección "La Comedia Semanal", con grandes mutilaciones en el texto (2).

---

(1) Vid. (VI, 5).

(2) Confirmamos lo dicho con el cotejo del principio de la obra.

TEATRO SELECTO	COMEDIA SEMANAL
ANTONIO.—Me aburre la tristeza, y en vano me esfuerzo en averiguar por qué estoy triste. ¡Esto me tiene caviloso! Decís que también a vos os causa inquietud. En efecto, ¿de qué procede esta melancolía? ¿Dónde la encontré? ¿En qué consiste? ¿Cuál fué su origen? Lo ignoro; pero lo cierto es que la tristeza me ha aton-	ANTONIO.—Me aburre la tristeza, y en vano me esfuerzo en averiguar por qué estoy triste. ¡Esto me me tiene caviloso!.......... ....

2. En el volumen II de la traducción hecha por el Marqués de Dos Hermanas se inserta la obra de que ahora tratamos. En verdad, este es el primer tomo que se imprimió por el citado Marqués, entre los de su Colección, tan reducida en volúmenes como abultada por el tamaño de los mismos.

Con gran cariño hacia el poeta inglés, inicia su trabajo el traductor con estas palabras: "La propiedad en el retrato de los caracteres es una de las más eminentes y distintas cualidades del poderoso genio de Shakespeare, y en la pieza que a continuación traducimos, lo mismo que en la de *Otelo,* ya publicada (1), este don resalta de una

---

tado hasta el punto de desconocerme a mí mismo.

SALANIO. — Vuestra alma se halla azotada por las olas del Océano, donde vuestros gigantescos buques, señores y ricos ciudadanos de la líquida llanura, o, si os parece mejor, ornatos del mar, miran desde lejos su grandeza, toda esa miserable turba de buquecillos mercantes que se inclinan humildemente al pasar por su lado, saludándolos con sus alas de lienzo.

....
....

SALANIO. — Vuestra alma se halla azotada por las olas del Océano, donde vuestros gigantescos buques.....................................
....
....
....
.... miran desde su grandeza toda esa miserable turba de buquecillos mercantes que se inclinan humildemente al pasar por su lado, saludándolos con sus alas de lienzo.

(1) Se había publicado independientemente de la colección, como indicamos en su lugar.

manera notable. Las pocas palabras que pronuncia el General moro ante el Senado de Venecia para disculpar el atentado de que le acusa Brabancio bastan para dar vida imperecedera, creación indestructible al personaje principal de aquella tragedia; la franca, la cruel expresión de Shylock cuando dice en el acto primero, escena tercera, hablando con Basanio del mercader Antonio: *Porque es cristiano, le odio; pero más aún porque, ruin y simple, presta gratis el dinero y nos hace bajar la tasa de la usura en Venecia,* compendia en sí los diversos atributos que distinguen a toda una raza."

Se enfrasca luego en la mención de las fuentes conocidas de la comedia, dos de las cuales traduce al final del tomo I: la novela del *Pecorone,* del Fiorentino, y la arenga 95 de la colección de Alejandro Silvayn; pero, a pesar del sin número de variantes y notas que reúne el Marqués, su versión es tan caprichosa como revelan los siguientes versos, que corresponden a la inscripción que encuentra el Príncipe de Marruecos en la cajita que prefiere cuando va a pretender a Porcia (acto II, esc. IX):

Siete veces ha el fuego
probado este metal;
tal probado está el juicio
que jamás llegó a errar;
gentes hay que no abrazan sino sombras
y sombras del amor son nada más.
Sé que en la tierra hay tontos
que al igual que estoy yo

van de plata vestidos;
cásate en buen hora a tu elección (1);
tu cabeza será idéntica a la mía;
aparta, pues, de aquí; vete con Dios.

3. Igualmente fué traducida esta hermosa comedia de *El Mercader de Venecia* por don Jaime Clark, cuya versión se publicó en el tomo III de la Colección. No nos detendremos en el estudio de este trabajo, porque puede repetirse lo que ya hemos indicado en otras ocasiones sobre el mismo traductor.

4. Por igual causa omitimos todo comentario sobre la traducción firmada por don Marcelino Menéndez y Pelayo, que ocupa las páginas 1 a 105 del único volumen que publicó.

5. La última de las versiones que conocemos es la de Guillermo Mácpherson. Siguiendo su norma general, da a conocer las fuentes de la comedia en el prólogo, especificando el origen de cada una de las tres acciones que en ella se desarrollan.

"Shakespeare —dice— no inventó ni mucho menos los argumentos que se tratan en la comedia, y acaso antes de que él escribiera su *Mercader de Venecia* se hallaba escrita otra comedia en inglés, fundada quizás en estos popularísimos cuentos." (2)

(1) En la nota que comenta este verso repite la misma lectura, por lo que se prueba que no hay errata en él, lo cual revela el poco oído que el traductor tenía. Vid. págs. 64 y 198 del libro que se cita.

(2) Página 266.

En cuanto al mérito artístico de la comedia traducida, reconoce el señor Mácpherson que "no es de las mejores producciones suyas (de Shakespeare), por más que sea de las que gozan de mayor popularidad" (1).

La traducción que mencionamos se encuentra en el tomo IV de la Colección (CII de la Biblioteca Clásica), y comprende las páginas 259-375.

6. En el tomo IV de la Colección de Martínez Lafuente, publicado en el mes de abril de 1916, se inserta una versión de esta comedia.

XII

TODO ESTÁ BIEN CUANDO BIEN ACABA (2)

1. Con el título *Bien está lo que bien acaba* se encuentra, traducida por don Eudaldo Viver, en el tomo I, págs. 375 a 408 de la Colección Nacente. (Vid. I.)

2. Con el mismo título ha publicado el señor Martínez Lafuente su traducción, inserta en el volumen III de la Colección de la Casa "Prometeo" (Valencia).

XIII

LA FIERECILLA DOMADA

Varias veces se ha traducido esta comedia por los españoles; pero, en realidad, puede decirse

(1) Página 266.
(2) *All's Well that Ends Well.*

que no contamos más que con una versión y un arreglo. Se debe aquélla a Mácpherson, el arreglo a don Manuel Matoses. El examen de comparación de los distintos ejemplares confirma este aserto.

1. En la Colección Nacente, y firmada por don Pablo Soler, encontramos la primera versión castellana de la comedia que mencionamos, con el título de *Una furia domeñada.* Ocupa las páginas 235-266 del tomo I, y, aunque el traductor es distinto de los que firman otras versiones de la Colección, no hemos de variar en un ápice lo que ya hemos dicho acerca de las relaciones de identidad que existen entre las obras coleccionadas por Nacente y la versión francesa de Benjamín Laroche.

2. En contraposición con lo anterior, hemos de hacer resaltar la fidelidad de la versión de don Guillermo Mácpherson (tomo VI de las obras de Shakespeare, CXC de la Biblioteca Clásica), acerca de la cual no añadimos más comentario, porque el curioso lector puede recordar lo que hemos repetido varias veces.

Sin embargo, preciso será advertir que, además de la mayor pulcritud y veracidad de la versión, debe observarse la curiosidad de los datos que el señor Mácpherson inserta en el prólogo de esta obra, datos que se refieren a las relaciones de la comedia con algunos cuentos, sobre todo con el ejemplo del libro de Patronio o *El Conde Lucanor,* que se titula: "De lo que contesció a un mancebo que

casó con una mujer muy fuerte et muy brava", y al problema que suscita la comparación de la obra de Shakespeare *The Taming of the Shrew* con la que, sin duda, es anterior y que se llama *The Taming of a Shrew* (1).

3. De ningún valor literario es la traducción que forma el volumen XV del "Teatro Antiguo y Moderno", que tiene estas señas bibliográficas: *Shakespeare.—La fierecilla domada.* Comedia en cinco actos y un prólogo, versión castellana de Antonio de Vilasalba. Librería de Antonio López, editor. Barcelona, 1904; 8.º marquilla; 107 págs.

Este ejemplar no es más que un nuevo libro formado con frases de una y otra de las dos versiones anteriores, sin consultar otra clase de original alguno (2).

---

(1) Si es lícito citarse a sí propio, remitiremos a nuestros lectores a la nota 22 de *Shakespeare y su tiempo*, págs. 284 y sigts. Sobre este punto hablaremos en ocasión quizás no lejana.

(2) Véase el siguiente fragmento, en el que subrayamos las palabras tomadas de la versión de Mácpherson y dejamos en letra redonda las que corresponden a la traducción de Nacente.

PRÓLOGO

Venta en el campo.

ESCENA PRIMERA

Ventera y Perillán.

PERILLÁN. *A fe que os he de zurrar.*
VENTERA. *Al cepo, bribón.*
PERILLÁN. ¡Ramera! *Los perillanes no son bribones. Consultad las crónicas. Venimos con Ricardo*

4. Después de lo dicho fácilmente se comprende la veracidad de la afirmación que hemos hecho anteriormente: sólo a la versión de Macpherson se le pueden tributar los honores de traducción de *La fierecilla domada*. El arreglo a que nos re-

---

el Conquistador; por lo tanto, pocas palabras. Callaos y que corra la bola.

VENTERA. *¿No quieres pagar los vasos que has roto?*

PERILLÁN. *No; ni un maravedís* (sic). Idos, como dice *Jerónimo* (*a*), *idos a vuestro frío lecho* y procurad entrar en calor.

VENTERA. Sé lo que debo de hacer. Desde luego voy en busca de un alguacil. (*Vase.*) (*b*)

PERILLÁN. Me es igual; ley en mano, no le temo. No me moveré de aquí. Que venga, le aguar-

(*a*) Alusión a una obra teatral, probablemente española, y de cuyos chistes se servían los poetas contemporáneos de Shakespeare.

El señor Vilasalba aceptó la variante de Nacente, con preferencia a la de Mácpherson sin crítica alguna, cuando la forma que emplea este último traductor es de mayor autoridad. En cambio, concedió luego mayor estimación a lo interpretado por Mácpherson cuando trasladó la palabra Hunstsman = jaleador, sin fijarse en que unas líneas más abajo le daba aquél el mismo sentido exacto que inconscientemente le había dada Nacente. Tómese todo lo dicho más como un comento analítico de la labor del citado Mácpherson, que como nota a los trabajos de los demás traductores, que, quizá, no necesitan tan prolijo examen.

(*b*) En esta frase hizo el autor una verdadera ensalada, no siendo fácil señalar lo que corresponde a cada uno de los textos de que se sirvió.

ferimos es el que se ha publicado en dos ocasiones con título distinto:

a) *La Fierecilla domada,* comedia en cuatro actos y en prosa, arreglada al español por Manuel Matoses, de la comedia de Shakespeare *Taming of the Shrew.* Madrid, R. Velasco, 1895; 8.º, 76 páginas y un índice de obras del autor (1).

b) *La Indómita,* comedia en tres actos y en prosa, arreglada al español por Manuel Matoses de la comedia de Shakespeare *Taming of the*

---

do. (Tiéndese en el suelo y se duerme. Oyense cuernos de caza.)

(Escena II. PERILLÁN, *Un* NOBLE, CAZADORES *y* CRIADOS.)

NOBLE. *Jaleador,* cuida de mis perros, especialmente de *León,* pues el pobre animal está rendido. Atale con *Leal.* ¿Viste cómo el *Sultán* franqueó el vallado en el momento más difícil? A ése no le venderé ni por veinte libras esterlinas.

CAZAD. 1.º Os aseguro, señor, que bien vale el *Moro* lo que él. Acosó al venado y por dos veces ha vuelto [a] encontrar la pista. Os garantizo que es el mejor de vuestros perros.

(1) Se representó este arreglo en el teatro de la Comedia la noche del 31 de enero de 1895, con el siguiente reparto: *Catalina,* doña Carmen Cobeña; *Blanca,* Cobeña (doña J.); *Mónica,* Fernández; *Petruchio,* Thuillier; *Bautista,* Cirera; *Grumio,* Balaguer; *Hortensio,* Valentín; *Flavio,* Ponzano; *Sastre,* Urquijo; *Nicolás,* Montenegro; *Gregorio,* Cerro; *Daniel,* Abojador; *Felipe,* Santés.

Shrew. Madrid, V. Vela, sucesor de J. Rodríguez, 1897; 8.°, 64 páginas y catálogo (1).

El arreglador suprime todo el prólogo y la mayor parte de las escenas del acto primero del original inglés, y en el ejemplar *b*), todo el acto segundo del arreglo *a*), en el que se desarrollan las escenas correspondientes a la boda y marcha de Petruchio con Catalina.

5. Inspirándose en *La Fierecilla domada* escribieron un bonito sainete don José López Silva y don Carlos Fernández Shaw, intitulado *Las Bravías,* al cual puso música el maestro don Ruperto Chapí. Se coloca la acción en Madrid, y los personajes pertenecen a los barrios bajos de la Corte. La edición de este sainete lleva la fecha 1896.

6. Don Gregorio Martínez Sierra ha hecho un nuevo arreglo de esta comedia, con el título *Domando la tarasca*. Se representó en abril de 1916 en el teatro de Eslava.

7. Posteriormente se ha publicado el volumen VII de la Colección, traducido por el señor Martínez Lafuente, donde se incluye la versión de la comedia de que tratamos.

---

(1) Fué representado en el teatro Cervantes, de Málaga, la noche del 23 de abril de 1897. Reparto: *Catalina*, doña Carmen Cobeña: *Blanca*, Suárez; *Mónica,* Sampedro: *Petruchio*, Thuillier; *Bautista,* Valentín; *Grumio,* Balaguer (don Juan); *Hortensio*, Clarín; *Flavio,* Ponzano; *Sastre*, Martínez; *Nicolás,* Ruiz Tatay; *Gregorio*, Moreno; *Daniel,* Balaguer (M.); *Felipe,* Blasco.

XIV

ENRIQUE IV

Hemos de ser breves al mencionar las tres traducciones que conocemos de esta obra, pues de sus caracteres puede decirse lo que ya hemos dicho con referencia a los mismos traductores. Solamente observaremos —y esto más con referencia al original que a los textos castellanos— que las dos partes de este drama histórico, con los titulados *Ricardo II* y *Enrique V*, forman una verdadera tetralogía, en la que se representa la célebre lucha denominada *Guerra de las Rosas.* Igualmente anotaremos que en *Enrique IV* aparece por primera vez en el teatro de Shakespeare uno de los personajes del mismo que más se han popularizado, el de Juan Falstaff, dando lugar al incidente promovido a causa del primitivo nombre de este ridículo personaje, que obligó al gran dramaturgo a decir en el epílogo de la segunda parte: "If you be not too much cloyed with fat meat, our humble author will continue the story, with Sir John in it, and make you merry with fair Katharine of France: where, for any thing I know, Falstaff shall die of a sweat, unless already he be killed with your hard opinions; for Oldcastle died a martyr, and this is not the man." (1)

(1) Las últimas palabras de este epílogo son curiosas porque hacen referencia a la costumbre de terminar las representaciones teatrales en Inglaterra rogando por la Reina, arrodillándose los actores para ello.

1. *Enrique IV* (Primera parte). Drama histórico en cinco actos, traducido por don Francisco Nacente. Tomo II de la Colección, páginas 285 a 317.

Enrique IV (Segunda parte). Drama histórico en cinco actos, traducido por Francisco Nacente. (Tomo II, págs. 331 a 463. Aunque Laroche incluye el epílogo, el traductor lo suprime.)

2. *Enrique IV*. Primera y Segunda parte. (La Segunda parte carece de prólogo, indicándose que sirve el de la Primera.) (Tomo VIII de la Colección de Mácpherson, CCI de la Biblioteca Clásica, páginas 121 a 392.)

3. Forma parte del tomo XI de la Colección de la editorial "Prometeo" la versión del señor Martínez Lafuente, que acaba de publicarse.

XV

LAS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR

1. Don Francisco Nacente inserta su versión de esta comedia en el tomo II, págs. 47 a 77 de su Colección.

2. Más conforme con el original es la traducción de don José Arnaldo Márquez, impresa en la Biblioteca "Arte y Letras", de Barcelona, en 1891. El señor Márquez tuvo muy en cuenta los textos franceses; pero no puede negarse que consultó el original inglés. El principal lunar que, a nuestro juicio, presentan las versiones de este escritor es una falta de criterio general, pues, a las veces, se inclina a respetar el texto original; otras,

sin motivo alguno, prefiere una transposición y hasta falsa interpretación francesa, y otras se decide por emplear un modismo castellano sustituyendo a una frase completamente vulgar y que no repugnaría en nuestra lengua. Esto hace, por ejemplo, que se encuentren mezclados nombres ingleses, castellanos y galicismos notables en su trabajo. Al lado de Sir John Falstaff, Slender, doctor Hugh Evans, Bardolf, etc., nos encontramos con Pocofondo, la señora Aprisa y otras rarezas por el estilo. Este procedimiento fué inspirado por los traductores de allende el Pirineo; sin embargo, no es tan servil en su dependencia respecto de tales escritores que al justicia Shallow lo convierta en *picador,* como hace Nacente al traducir *écuyer;* ni otras atrocidades literarias semejantes.

3. No nos esforzaremos en demostrar la superioridad de la versión de don Jaime Clark, que ocupa las páginas 151-253 del tomo V de su Colección. Ya hemos citado fragmentos de este traductor para que puedan cotejarse con los de otros escritores.

4. La versión que debemos registrar en este sitio es la firmada por Guillermo Mácpherson, inserta en el tomo VI (CXC de la Biblioteca Clásica), páginas 167-285.

5. Se ha incluído esta comedia en el volumen VIII de la Colección del señor M. Lafuente.

A manera de apéndice señalaremos la existencia de un estudio sobre la ópera de Verdi intitu-

lada *Falstaff,* firmada con el seudónimo *Allegro,* y publicado en Madrid, 1894, con ocasión del estreno de dicha ópera en el teatro Real. En este estudio se hace ver la relación que existe entre el libreto y la comedia de Shakespeare, así como la historia de la composición de este libreto y de la preciosa partitura, último destello del genio del músico italiano. El libro fué escrito por Arrigo Boito. Hay otra ópera con el título de la comedia del vate de Stratford, que se debe a Otto Nicolai, pero no conocemos nada escrito en castellano que se refiera a ella.

XVI

ENRIQUE V

1. Conocemos dos versiones castellanas de este drama histórico: la de Francisco Nacente, inserta en el tomo II de su Colección, páginas 467-498, y

2. La del señor M. Lafuente, que forma parte del volumen XI de su Colección, que acaba de publicarse.

XVII

MUCHO RUIDO PARA NADA

1. También son dos las traducciones que conocemos de esta comedia: la de don Jaime Clark, que ocupa las páginas 155 a 251 del tomo I de su Colección, y

2. La que forma parte del volumen VII de la Colección del señor M. Lafuente.

XVIII

COMO GUSTÉIS

1. Con el título *Como queráis* tradujo esta comedia, que algunos señalan como la más perfecta entre las escritas por Shakespeare, don Eudaldo Viver, versión que se publicó en el tomo I de la Colección Nacente, páginas 547 a 577.

2. En el tomo II de la Colección de Clark se contiene también esta obra (1).

3. En 1883 se publicó la versión de don José Arnaldo Márquez, en la colección de la Biblioteca "Arte y Letras", de Barcelona.

4. En el tomo VIII (CCI de la Biblioteca Clásica) se encuentra la notable traducción hecha por Macpherson, exornada con un prólogo, de los más acertados que, a nuestro juicio, escribió este literato (2).

---

(1) La canción de los pajes puede servir para demostrar cómo procuraba el traductor imitar los ritmos e ideas del original inglés.

(2) Por interesar a nuestro propósito, debido a ciertas reminiscencias que en España podemos encontrar, insertamos el epílogo de la comedia, siguiendo el texto de la versión que tenemos a la vista:

"EPÍLOGO

"No es costumbre el que la dama haga de epílogo; pero no es menos impropio que el galán haga de prólogo. Es una verdad que el buen vino no necesita anuncios, y también lo es que una buena comedia no necesita epílogo. Sin embargo, al buen vino acompañan

5. Forma parte del volumen VI de la Colección del señor Martínez Lafuente (Casa editorial "Prometeo", Valencia).

XIX

NOCHE DE REYES (1)

De esta comedia, sobre la que decía Clark que, "como en *Mucho ruido para nada,* es admirable la

---

buenos anuncios, y las buenas comedias parecen mejores al amparo de buenos epílogos. ¡Qué situación la mía! Pues si no soy buen epílogo, ni puedo interceder con vosotros en favor de una buena comedia. No me hallo ataviada de mendigo, y, por tanto, no me corresponde pordiosear. Lo que me toca, pues, hacer, es conjuraros, y principiaré por las mujeres. ¡Oh, mujeres!, yo os requiero por el amor que a los hombres tenéis, que os agrade de esta comedia todo cuanto os guste, y a vosotros, ¡oh, hombres!, os requiero, por el amor que tenéis a las mujeres (y vuestras sonrisas manifiestan que ninguno las odia) que uniéndoos vosotros con las mujeres, agrade esta comedia. Si fuera yo mujer de entre vosotras, besaría a aquellos cuyas barbas me agradasen, cuyos rostros me gustaran y cuyos hálitos no temiera, y segura estoy de que cuantos tienen buenas barbas, bellos rostros y dulce hálito, en gracia de mi amable oferta, al despedirme de ellos cortésmente me aplaudirán."

(1) El título de esta obra, *Twelfth Night,* se debe a que en la duodécima noche, a contar desde Nochebuena, se representaba una comedia delante de la reina Isabel, siendo la que citamos aquella que se representó el año 1600 en tal noche.

armónica continuación de lo cómico con lo tierno y patético" (1), conocemos tres versiones:

1. *La Duodécima noche o lo que queráis,* comedia en cinco actos, traducida por don Eudaldo Viver. (Colección Nacente, tomo II, páginas 113 a 141.)

2. *La Noche de Reyes o lo que queráis* (Colección Clark, tomo IV).

3. Además de las dos versiones señaladas, hemos de anotar el hermoso arreglo siguiente: *Cuento de amor* (*Twelfth night or what you will*). Comedia de Shakespeare, refundida y puesta en castellano por Jacinto Benavente. Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1899 (2); 8.º marquilla; 88 páginas útiles (3).

---

(1) *Obras de Shakespeare,* versión de Jaime Clark, I, pág. 25.

(2) Se estrenó en el teatro de la Comedia la noche del 11 de marzo del año citado. Estuvieron encargados de representar los principales papeles las señoras Cobeña y Suárez, y los señores Thuillier, Arcila (L.), Alonso, etc. Se ha reproducido esta comedia en el tomo III del *Teatro* de Benavente. Madrid, Fortanet, 1904 y siguientes.

(3) Dice en el prólogo, expresando sus opiniones respecto del trágico de Inglaterra, el ilustre dramaturgo español: "Un poeta divino, un semidios, supo contarlo [el cuento] con misteriosa sencillez, y aquel espíritu inmortal que iluminó el mundo todo, penetró en el infierno y tocó al cielo; para el que no hubo espantos ni obscuridad en cumbres sin abismos, al contar este cuento, puso más de su alma que en todas sus terribles tragedias. Amparado del poeta divino, temeroso como

4. La última versión publicada es la que con el título *La Duodécima noche* se ha incluído en el volumen VII de la Colección del señor M. Lafuente.

XX

JULIO CÉSAR

1. No encontramos versión alguna de esta tragedia histórica anterior a la de Francisco Nacente, publicada en el tomo I de su Colección, páginas 91 a 118.

2. Vicente Pedro Nolasco da Cincha compuso una imitación portuguesa del drama de Shakespeare, con el título de *Julius Caesar;* pero su dependencia respecto del original inglés es muy discutible; parece más bien que hubo de inspirarse en algunas traducciones.

3. En el *Repertorio geral do Theatro portuguez* se cita la obra *Morte de Cesar ou do mondo a maior crueldade,* escrito por Theotonio Gomez de Carvalho, correspondiente al año 1783.

4. También se cita otra adaptación portuguesa impresa suelta (Lisboa, Domingos Gonçalvez, 4.°, 39 páginas); pero parece ser la misma de Carvalho, ya citada (1).

---

profanador al presentaros en una redomita gotas de agua del mar y deciros: éste es el Océano, un poeta humilde de estos tiempos, pide admiración para Shakespeare en lo admirable, y para sí toda censura."

(1) Habla también la eminente escritora doña Ca-

5. Encontramos noticias en el estudio de la señora Michaëlis de Vasconcellos de una versión de esta obra por Manoel Joaquin Borges de Paiva, correspondiente al año 1821; pero no la conocemos.

6. Tras esta adaptación debemos citar la versión castellana de don José Arnaldo Márquez, impresa en 1883, en la Biblioteca "Arte y Letras", de Barcelona. (Vid. X, 3, y XV, 2.)

7. En el tomo II (LXXXI de la Biblioteca Clásica) de la Colección Macpherson se inserta la mejor versión castellana de *Julio César*. Entre las atinadas observaciones del *Prólogo*, leemos: "Shakespeare en esta obra acaso juzga injustamente a César, realzando sus defectos y no acentuando sus virtudes; pero lo juzga como lo juzga Plutarco y como lo juzgaba el pueblo inglés en vísperas de su revolución. No son imputables a Shakespeare equivocaciones que sólo la profunda crítica histórica de más modernos tiempos ha logrado desvanecer. El se atuvo a la historia de Plutarco, y para él Julio César era, sobre todo, un ser ambicioso que pretendía mermar las libertades patrias."

El traductor aprovecha la ocasión que le ofrece esta tragedia para demostrar que la cultura del

rolina Michäelis de Vasconcellos de una referencia a cierta traducción de *La Muerte de César* que se encuentra mezclada con el anuncio de otras traducciones de obras de Voltaire en una edición del *Demofonte* de Metastasio (por Juan Antonio Reis, Lisboa, 1793).

dramaturgo inmortal no podía ser tan nimia como la mayor parte de los antiguos comentaristas quieren suponer. No fué sólo inspiración lo que poseía Shakespeare; aquélla estaba alimentada por un profundo estudio.

8. El discurso de Marco Antonio en honor de César, perteneciente a la tragedia de que hablamos, fué traducido al portugués con estas señas: *Oraçao Funebre de Marcus Antonius.* Extrahida da Tragedia de William Shakespeare: *Julio César.* Vertida do Inglés por Antonio Petronillo Lamarao. Lisboa, Tipographia Castro Irmao, 1879, 14 páginas de texto y una con notas.

Habiendo residido en Inglaterra a causa de sus estudios, pudo admirar Antonio Petronillo Lamarao directamente al genio de Stratford, concibiendo por ello el proyecto de traducir las obras completas. El fragmento que citamos fué, pues, un ensayo que ha merecido los elogios de la crítica por su fidelidad y belleza literarias.

9. Forma parte del tomo IX de la Colección publicada por la Casa editorial "Prometeo" la versión del señor M. Lafuente.

Apéndice.—Sin ningún punto de contacto con la tragedia de Shakespeare, sino en lo que necesariamente había de coincidir por tratar del mismo asunto, escribió el poeta americano Ventura de la Vega una tragedia en cinco actos, titulada *La Muerte de César.* El no pertenecer al grupo de traducciones e imitaciones de las obras del autor inglés nos exime de hacer mayores comentarios.

Lo mismo habríamos de repetir al tratar de la tragedia *Julio César,* dividida en cinco actos, y original de don José María Díaz. Madrid, Imprenta de don Salvador Albert, 1841; 55 páginas; 8.º

TERCER PERIODO

(1602-1609)

XXI

HAMLET

1. He aquí la obra que ocupa el primer lugar en el orden cronológico de las traducciones castellanas de los dramas de Shakespeare, y la primera también en la estimación general de las gentes. No obstante, la sana crítica prefiere la perfección técnica de *Otelo* o las sublimes aberraciones del ambicioso *Macbeth* a las incomprensibles desigualdades que en la tragedia de que hablamos se descubren. ¿Cómo explicarse el divorcio entre el veredicto popular y el de los técnicos? ¿Será acaso debido a que la duda de *Hamlet* es más universal y humana que los casos patológicos del Moro de Venecia y del usurpador de la Corona que perteneció a Duncan? Ello será lo que fuere, que no debemos intentar aquí la resolución de tal problema; pero lo cierto es que semejante divorcio existe y la afición popular a *Hamlet* es la causa de que con su versión se iniciase el conocimiento del autor

inglés en España. Efectivamente, un célebre dramaturgo español del siglo XVIII, cuya vida literaria puede dividirse en dos épocas, fué quien trasladó a nuestro idioma esta tragedia. El dramaturgo es don Ramón de la Cruz; las épocas se caracterizan, por la tendencia a lo melodramático, la primera, y por la creación de los inmortales sainetes, la segunda; el traslado corresponde a la primera de las tendencias señaladas.

Pero don Ramón de la Cruz no conoció el verdadero original inglés; la aparición del genio de Stratford en la Península hubo de verificarse al través de los franceses. Un autor de quien decía don Marcelino Menéndez y Pelayo que era "hombre primitivo, rústico y patriarcal, *mens sana in corpore sano*, comparado por sus contemporáneos con una vieja encina" (1), Juan Francisco Ducis, fué el encargado de ser el mediador entre el poeta inglés y el sin igual sainetero madrileño. Ducis "se enamoró de Shakespeare —sigue diciendo el crítico santanderino— con un amor casi religioso, como quien adora a un dios desconocido, puesto que en su vida llegó a saber inglés, teniendo que contentarse con festejar todos los años el natalicio de Shakespeare y coronar de flores su busto, ya que no podía leerle. Ducis profanó las obras maestras del trágico inglés: *Otelo, Hamlet, Macbeth, Romeo y Julieta, El Rey Lear...*, convirtiéndolas en tragedias a la francesa, débilmente

(1) *Ideas estéticas*, tomo III, vol. I, pág. 59.

escritas por añadidura; pero por las cuales siempre cruzaba algún relámpago del genio shakespiriano, que, como no está adherido a las palabras, sino a las situaciones y a los caracteres, es de esencia inmortal e indestructible" (1).

Tal fué el modelo tomado por don Ramón de la Cruz, el cual, a semejanza de lo que ya hemos dicho respecto de don Dionisio Solís, no se ajustó por completo a su Cicerone, valga la palabra. Hay escenas trasladadas del francés al castellano literalmente; pero se colocan en distinto lugar de la acción (como la III del acto IV, que es la III del acto V, escrito por Ducis); actos con el mismo plan, pero con diálogo que ofrece grandes variantes (como los I y II), y escenas completamente distintas del modelo, como la última de la tragedia. Cruz sigue la modificación introducida por Ducis respecto a Ofelia, convirtiéndola en hija de Claudio, y empleando el nombre de Polonio para bautizar a un señor danés.

De la traducción de Cruz se conservan tres manuscritos, dos en la Biblioteca Municipal Madrileña, sign. 1-118, que proceden del teatro del Príncipe (hoy Español), y otro en la Biblioteca Nacional, sign. 16.095, el cual es copia de los anteriores. Se publicó, según los ejemplares de la Municipal, por don Carlos Cambronero, en la *Revista Contemporánea,* tomo CXX, que corresponde al año 1900. (Véanse las páginas 142, 273, 379, 500 y

(1) Obra citada, págs. 59 y 60.

640.) Se representó con el siguiente reparto: *Claudio,* Espejo; *Amleto,* Merino; *Norcester,* Eusebio; *Polonio,* Simón; *Woltimán,* Vicente Galbán; *Gertrudis,* Pereira; *Elvira,* Polonia; *Ofelia,* Tordesillas (1)

2. Traducción tan rigurosamente literal que casi

---

(1) El nombre de don Ramón de la Cruz y la originalidad de la escena, nos impelen a no abandonar este manuscrito sin copiar el final de la tragedia. Dice así:

(OFELIA, *arrodillada de suerte que no ve a* CLAUDIO *hasta que se levanta.*)

OFELIA. ¡Ah, señor! ¡Aún vivís! A vuestras plantas, (*A Hamlet.*)
llena de confusión, vengo a pediros
gracia para mi padre. No lo dudo.
Esta la prueba es que solicito
de un Rey tan generoso, de un amante
que supo darme tantas de ser fino... [ras?
Pero... ¿Qué asombro es éste? ¿Por qué llo-
¿Y Claudio, dónde está? Norceste mío...
(*Levántase.*)
Señor... Yo quiero verle..., quiero... (*Lo ve.*)
[¡Oh, dioses!
¡Oh, bárbaro! ¿Qué has hecho?

HAMLET. Lo preciso
para dejar al fin desempeñada
mi obligación. Los cielos, que han querido
castigar una culpa de mi madre (*a*)
fueran injustos, si de sus delitos
hubieran indultado al que no era
más que un vasallo suyo. No confío

(*a*) En la escena anterior ha visto Hamlet a su madre muerta por Claudio.

consta del mismo número de versos que el original francés de Ducis es la que, manuscrita, se conserva en la Biblioteca Municipal Madrileña, sign. 1-36-10, y de la que consta una copia moderna en la Biblioteca Nacional, sign. 16238. La portada del manuscrito en cuestión reza así: *Hamlet, tragedia en cinco actos, formada sobre las que con igual título se han representado* (1) *en los teatros de Inglaterra y de Francia, y arreglada a la escena española por D. J.*[osé] *M.*[aría] *de C.*[arnerero]. Año de 1825.

---

que jamás me perdones este golpe;
pero si soy capaz de darte alivio,
tú lo meditarás más sosegada.
Ten compasión de mí, que quedo vivo
el día que te adoro y que te pierdo.
Y vosotros, daneses, convencidos
de vuestro error, venid donde os enseñe,
en la benignidad con que os recibo,
la lealtad que debéis asegurarme.

OFELIA. ¡Oh, cielo, justiciero y vengativo!

NORCESTE. ¿Quién podrá ser traidor con este ejemplo
y con esta piedad?

HAMLET. Norceste amigo,
aplaudamos la mente de los dioses,
que distribuye premios y castigos,
y vamos donde aplaquen su justicia
nuestras voces y nuestros sacrificios.

(1) Se representó esta obra con el siguiente reparto: *Hamlet*, señor Luna; *La Reina*, señora Torres; *Claudio*, Caprara; *Ofelia*, señora Rodríguez; *Norceste*, Silvostri; *Polonio*, Fabiani (¿Manuel o Antonio?); *Voltiman*, Alcázar; *Elvira*, Llorente.

3. Universal es la importancia que se ha concedido a la versión de *Hamlet* debida a don Leandro Fernández de Moratín, y, en verdad, debe apuntarse en su favor que es la primera hecha en España directamente sobre el texto inglés. La edición príncipe tiene estas señas: *Hamlet.* Tragedia de Guillermo Shakespeare, traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio. P. A. Madrid. En la oficina de Villalpando, MDCCLXXXXVIII. 4.°, 25 hojas sin foliar + 379 páginas. Contiene: Prólogo, Vida de Guillermo Shakespeare, la versión de la tragedia en prosa y las notas.

Además de haberse insertado en las diversas Colecciones de obras completas del autor, conocemos las siguientes reproducciones de esta versión:

a) *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* Tragedia en cinco actos. Traducción de don Leandro Moratín. Madrid, 1866; 4.° mayor, 42 páginas. Texto a dos columnas. (Faltan la Vida de Shakespeare y las notas.)

b) *Hamlet,* traducción con notas de don Leandro Fernández de Moratín. (Inserta en la Colección de don Francisco José Orellana, tomo IV, páginas 65 a 139; texto a dos columnas. Faltan el prólogo y la Vida de Shakespeare.) Año 1868.

c) *Hamlet,* traducido y anotado por don Leandro Fernández de Moratín. (Tomo I de la Colección Nacente, páginas 5 a 64. Faltan el prólogo y la Vida de Shakespeare.)

d) *Hamlet,* traducción de L. Fernández de Mo-

ratín. Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", Casa editorial Maucci. Tomo último; s. a. (Faltan el prólogo, la Vida de Shakespeare y las notas.) (1)

Dos libros se escribieron en contra del traductor; es el primero:

a) *Examen de la tragedia intitulada* HAMLET, *escrita en inglés por Guillermo Shakespeare y traducida al castellano por Inarco Celenio, poeta árcade. Escribiólo D. C.*[ristóbal] *C.*[ladera]. *T. D. D. U. D. J. D. B. Núm. 1. Madrid, MDCCC.* En la imprenta de la viuda de Ibarra. Una hoja sin foliar + LXXV + 1 de erratas.

b) *Luis Carreras.—Retratos a pluma.* París, 1884; 4.°, 127 páginas. En la primera parte de esta obra se inserta: *Refutación de las notas de Moratín contra el* HAMLET.

Tal vez, el considerar la publicación de estas dos obras, haga pensar que la obra de Moratín

---

(1) En el número 2.° de la *Revista General,* que ha empezado a publicar la casa editorial Calleja, de Madrid, y que corresponde al día 15 de diciembre de 1917, se han insertado los fragmentos correspondientes al acto III, esc. IV, y V, esc. VIII, y acto V, esc. II, tomándolo de la traducción de Moratín. Están precedidos tales fragmentos por una noticia sobre Shakespeare, firmada por Leser, que no contiene ideas originales: es trabajo de vulgarización. Se reproduce el grabado de Martín Droeshaut, inserto en el infolio de 1623. Haremos notar que el título *The taning of the shrew,* está traducido: *La díscola domada,* que revela una vez más la dificultad de encontrar el verdadero término castellano que se corresponda con el *shrew* inglés.

dió origen a una de aquellas polémicas ruidosas a que tan acostumbrados estaban los escritores del siglo XVIII, y que heredaron los de la primera mitad del XIX, bien que eso de satirizarse y poner de manifiesto los errores literarios o las faltas de amistad entre los literatos ha sido y es patrimonio de todos los tiempos y de todos los lugares. Sin embargo, en el caso particular que comentamos, el hecho tuvo un carácter de aislamiento tal, que las dos protestas contra el autor de *El Café* hoy son ejemplares bastante raros, y el criterio de Moratín imperó sobre traductores y arregladores de *Hamlet*, hasta el punto de que aún hoy se utiliza por éstos como guía, y, lo que es más, se reproduce su versión, prefiriéndola a otras posteriores. Y es que, si Moratín fué clasicista en las notas, al trasladar al castellano el original inglés se mantuvo exacto en lo posible, y su estilo fué clásico, con su clasicismo un tanto frío, recortado, pero elegante y diáfano. El aire enfático que adoptó Cladera le perjudicó no poco. Tenía razón las más de las veces (1); pero la expuso con tal acritud,

(1) Véase, por ejemplo, una de las rectificaciones a las notas: "Acto primero, pág. 45, dice Polonio: *Sí, éstas son redes para coger codornices*, y lo que dice Polonio es: *Sí, éstas son redes para coger gallinas ciegas*, porque el original trae *woodcocks*, gallinas ciegas, y no *quails*, codornices. Sólo el sentido de lo que se va hablando podía haberle dado alguna luz para no errar. ¿Qué intenta Polonio? Prevenir a Ofelia que no se fíe de Hamlet. ¿Y qué desea éste? Seducir a Ofelia, o a lo menos enamorarla. ¿De qué razones se vale

que predispone el ánimo a absolver al traductor en lugar de preocuparse de la censura a que dió motivo. Es cierto que no puede agradar mucho tampoco el tono doctoral de las notas del censurado; mas con semejante paliativo no puede mejorarse la situación en que se colocó Cladera. Y es más de lamentatr, y hemos de recalcar en este punto, tal acritud en el decir, cuanto que por ello se ha dado lugar a que no haya sido tan consultado su libro, con lo que muchas verdades esclarecidas por este escritor no han sido incorporadas

---

Polonio para que Ofelia no crea las palabras tiernas de Hamlet? De que Hamlet aparenta que la quiere para seducirla; de que ella es una niña sin experiencia en las astucias de que se valen los hombres para conseguir sus intentos; de que no crea a Hamlet, aunque haga los más solemnes juramentos, porque, dice Polonio, *estos juramentos son redes para coger gallinas ciegas,* que es un refrán inglés. Ahora pregunto yo: ¿Puede sustituírse *codornices* a *gallinas ciegas,* hablando de una doncella inexperta, a quien se quiere persuadir que los juramentos con que la enamora un galán son redes para cogerla? ¿Qué tiene de inexperta la codorniz? ¿Ignora el árcade que la gallina ciega o chocha, por la construcción de sus ojos es muy corta de vista y que esto mismo facilita el cogerla en las redes? ¿No sabe que el símil que sustituye es impropio, porque el macho de la codorniz no acompaña a su hembra porque no la tiene cariño, y porque si la cubre lo hace por una necesidad violenta e imperiosa? En una palabra, ¿ignora que no la enamora, como sucede con otras aves? Muy bien le vendrían a Celenio unas lecciones de Historia Natural, ciencia tan útil para que el poeta no desbarre." (Págs. XXXIX a XLI.)

a la crítica española, precisamente porque su obra ha caído en un olvido que, ciertamente, no merece. Fué Cladera tan clasicista como el traductor de *Hamlet,* cuando sostuvo que no es ésta la tragedia más representada y aplaudida en Inglaterra, dando por causa que no estaba compuesta conforme a los gustos del público, y llegando a declarar la superioridad de Voltaire sobre Shakespeare; no estriba, pues, la censura en la diversidad de criterio entre el censor y el traductor. El valor de la obra a que nos referimos estriba en la documentación, en que Cladera tuvo mejores fuentes de estudio y las examinó más y mejor que Moratín, quien escribió frecuentemente inspirado por su imaginación. Así, hace notar aquél, entre otras cosas, que, según el traductor, "cuando Shakespeare fué a Londres, no iban los caballeros encerrados en los coches entre cristales y cortinas, como sucede hoy día; pero ¿habrá uno solo que le crea, cuando en su tragedia *Hamlet* pide Ofelia la carroza, cuando el gran historiador de Inglaterra Hume asegura que hacia el año de 1580 (el mismo en que, según la *Vida de Shakespeare,* pasó éste a Londrés) ya se habían introducido los coches en Inglaterra por el Conde de Arundel, que los trajo de Francia?" (Páginas XXIX-XXX.) Con esto revela el modo de escribir de Moratín e intenta destruír la leyenda de que el inmortal dramaturgo tuviese que dedicarse a guardar caballos a la entrada de los teatros cuando llegó a la capital inglesa. Esta leyen-

da, hoy ya desacreditada, no podía ser entonces mejor rebatida, máxime si se considera que el censor acertó en la determinación del fundamento de la fábula y en la denuncia de la debilidad del mismo. La protesta contra la primera versión del *Hamlet,* hecha directamente del inglés, quedó aislada, según hemos afirmado, y Moratín es el literato que más ha influído sobre todos los que a traducir a Shakespeare se han dedicado en España.

4. En el periódico *Variedades o Mensajero de Londres,* publicado por el padre Joseph Blanco (White) en Londres, año 1824, páginas 75 a 79, se insertan dos fragmentos de *Hamlet,* traducidos al castellano. Aunque aparecen como anónimos, fueron escritos por el propio padre Blanco. Los citados fragmentos corresponden al acto II, escena I, y al acto III, escena I (1).

---

(1) Este último es el celebrado soliloquio de *Hamlet,* que reproducimos para facilitar las comparaciones, y permitir juzgar sobre las versiones fragmentarias del emigrado poeta sevillano:

Ser o no ser. He aquí la grande duda.
¿Cuál es más noble? ¿Presentar el pecho
de la airada fortuna a las saetas,
o tomar armas contra un mar de azares
y acabar de una vez? Morir. Dormirse
nada más y escapar con solo un sueño
a este dolor del alma, al choque eterno,
que es la herencia del hombre en esta vida.
¿Hay más que apetecer? Morir, dormirse.
¡Dormir!, tal vez soñar. Ahí está el daño.
Porque ¿quién sabe los horribles sueños

5. *Hamlet,* drama en cinco actos, imitación de Shakespeare, por don Pablo Avecilla. Madrid,

---

que pueden azotar en el sepulcro
al infelice que se abrió camino
de entre el tumulto y confusión del mundo?
A este recelo sólo, a este *quién sabe,*
debe su larga vida la desgracia.
Si no, ¿quién tolerara los reveses
y las burlas del tiempo? ¿la injusticia
del opresor y el ceño del soberbio?
¿las ansias de un amor menospreciado?
¿la dilación de la justicia? ¿el tono
e insolente desdén de los empleos?
¿los desaires que el mérito sufrido
tiene que devorar, cuando una daga
siempre está pronta a darle pasaporte
y sacarlo de afán? ¿Quién sufriría
sobre su cuello el peso que lo agobia,
gimiendo y jadeando hora tras hora,
sin ver el fin, a no ser que el recelo
de hallar que no concluye en el sepulcro
la penosa jornada, que aún se extiende
a límites incógnitos, de donde
nadie volvió jamás, confunde al alma
y hace que sufra males conocidos
por no arrojarse a los que no conoce?
Esta voz interior, esta conciencia
nos hace ser cobardes: ella roba
a la resolución el sonrosado
color nativo, haciéndola que cobre
la enferma palidez del miramiento;
y las empresas de más gloria y lustre,
al encontrarla, truecan la corriente
y se evaporan en proyectos vanos.

Imprenta de C. González, 1856; 8.º marquilla, 53 páginas.

Tomando por modelo a Moratín, y acordándose de Ducis, pues es no poco verosímil que conociese la obra francesa, se propuso *arreglar* la tragedia inglesa. "Imposible fuera presentarla en escena con todos los defectos (!) del original —dice el imitador— que diestramente conservó nuestro ilustrado Inarco Celenio, y yo concebí el pensamiento de arreglarla al teatro español sobre la traducción de tan ilustre pluma."

Los personajes quedan reducidos a los siguientes: *Claudio, Gertrudis, Hamlet, Horacio, Polonio, Ofelia, Marcelo* y *Cornelio*. La acción se convierte en una venganza de *Hamlet;* Ofelia apenas es una dama de Palacio, que tiene sus trapicheos con el Príncipe; en suma: la obra del señor Avecilla no merece que sigamos comentando los *defectos* del original que expurga.

6. *Hamlet*. Arreglo a la escena española del célebre drama trágico de William Shakespeare, hecho en cuatro actos y en verso por Manuel Pérez Bibbins y Francisco López Carvajal. Se imprimió en México, por Fernando Sandoval, año 1886; 76 páginas, 8.º

7. a) *El Príncipe Hamlet,* drama trágico-fantástico en tres actos y en verso, inspirado por el *Hamlet* de Shakespeare, y escrito expresamente para el primer actor don Antonio Vico por Carlos Coello. Madrid, Imprenta de José Rodríguez,

1872. Cuatro hojas sin foliar + 86 páginas; 8.º marquilla (1).

b) Carlos Coello.—*El Príncipe Hamlet,* drama trágico-fantástico en tres actos y en verso, inspirado por el *Hamlet* de Shakespeare. Segunda edición, corregida. Madrid, Imprenta de F. Fortanet, 1877; 112 páginas; 8.º marquilla.

Dos nombres respetables aparecen al principio de esta obra: los de don Aureliano Fernández-Guerra y don Manuel Cañete, a los que está dedicada. De una a otra edición, las variantes son pocas (la escena IV del acto I, la III del acto II y la última de la tragedia, son las que presentan mayores alteraciones), y, en general, mejoran el texto. Para arreglar la tragedia tuvo en cuenta Coello las indicaciones de Moratín, pues no hizo otra cosa que poner en práctica las modificaciones que aquél proponía para mejorar la obra (2).

8. La traducción de *Hamlet* por Jaime Clark ocupa la primera parte del tomo V de su Colección.

---

(1) Se estrenó en el teatro Español la noche del 22 de noviembre de 1872, con el siguiente reparto: *Gunhilda,* Teodora Lamadrid; *Ofelia,* Elisa Boldún; *Hamlet,* Antonio Vico; *Horacio,* Antonio Zamora; *Fengo,* Leopoldo Burón; *Polonio,* Julio Parreño; *La sombra de Horvendilo,* Antonio Pizarroso.

(2) El nervio de la tragedia se encuentra idealizado con los puros amores de Ofelia y Hamlet, amores que en este arreglo pierden ciertos materialismos que habían sido censurados por el autor de *El sí de las niñas.* La imitación de Coello se ha representado no poco en

9. Pocas palabras merece la versión de *Hamlet* impresa en la Habana en 1872 por Mateo Martínez Artabeytia, el cual se firmó simplemente con las iniciales. Arregla según la norma que aconsejaba Moratín y suprime los dos últimos actos, donde ocurren "*las escenas repugnantes de los sepultureros, las ridículas fanfarronadas de Hamlet y Laertes, con otros incidentes que retardan el sangriento desenlace*". Así, pues, el señor Martínez Artabeytia hace que el Príncipe mate lo antes posible a Claudio y lo proclama Rey por su magnánima voluntad, con lo que el asunto pierde toda la grandeza y carácter que en el original posee.

10. *William Shakespeare.—Hamlet. Drama em cinco actos, traduçao portugueza.* Lisboa, Imprensa Nacional, 1877; 8.º, 149 páginas. El traductor es el rey de Portugal don Luis I (1).

Esta obra no se puso a la venta en un principio. En la Biblioteca Nacional de esta Corte se conserva el ejemplar regalado al ilustre literato don

España y tiene una inspiración lírica tan delicada como se revela en el pasaje que empieza:

¡Oíd! Del bosque entre lo más sombrío
orlado de silvestres florecillas,
hay un sereno lago: a sus orillas
una noche de estío
él me dijo su amor... y supo el mío.

(1) Consúltese el estudio *Shakespeare in Portugal*, de la eminente escritora doña Carolina Michäelis de Vasconcellos.

Adelardo López de Ayala. Los productos de la edición pública se destinaron a obras benéficas.

11. *William Shakespeare. Hamlet. Tragedia em cinco actos. Tradução de Bulhao Pato.* Lisboa, Typographia de la Academia Real das Sciencias, 1879; 8.º, 215 + 20 páginas de notas.

Más literato este traductor que el rey don Luis, alcanzó mayor elegancia en su producción; pero no anuló la del Monarca, quien, a pesar de no haber escrito otra cosa que su versión, realizó un trabajo digno del mayor respeto por la exactitud de la correspondencia con el original inglés, aunque le faltase la picardía y valor para interpretar algunos puntos de difícil traducción (1).

(1) Para facilitar el conocimiento de las relaciones que existen entre los dos trabajos, copiamos el párrafo siguiente:

"REY DON LUIS"

HAMLET.—Dá-m'o, deixa-me vel-o. Pobre Yorick! Conheci-o, Horacio, era uma mina inesgotavel de ditos engraçados; tinha uma imaginação, viva e fecunda! Quantas veces me levou aos hombros! Agora ao pensal-o annuvia-se-me o coração. Aqui estavam os seus labios, em que tantos osculos depuz. Onde estão agora os teus sarcasmos, as tuas replicas, as tuas can-

"BULHAO PATO"

HAMLET.—Ai de mim, pobre Yorick! ... Conheci-o, Horacio! Era um rapaz de uma facundia immensa, de uma phantasia brilhante; trouxe-me as cavalleiras mil vezes. E agora repugna-me a imaginação: só de lembral-o se me revolta o estomago. Aquí pendiam seus labios, que eu beijei, tanto e tanto! ...Onde estão os teus gracejos, os teus repentes, as tuas canções, e

12. Guillermo Mácpherson insertó su versión de la misma obra en el tomo III de su Colección (LXXXV de la Biblioteca Clásica), páginas 257 a 410.

a) *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* Versión al castellano de Guillermo Mac-Pherson. Segunda edición. Madrid, 1879. Imprenta de Fortanet; 8.° (1).

b) La citada de la Biblioteca Clásica.

c) Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros. *Hamlet...* Madrid, Hernando y Compañía, 1899. Tomo LXXVIII de la Biblioteca Universal. XVI + 180 páginas; 16.° (2).

ções, esses rasgos de alegria, que promoviam a hilaridade de todos os convivas? Que! pois ninguem já póde rir con as tuas facecias? Descarnadas estão as faces. Vae, entra com agora estás, na alcova de alguna beldade da moda; dize-lhe então que arrebique e enfaites nada lhe valem, porque um dia será igual a ti. Fal-a rir, dizendo-lhó.

aquelles relampagos de alegria, que faziam rebentar a meza n' uma salva de gragalhadas? Como! nem uma palavra para mofares da carêta que tu proprio estas fazendo? Foram-se os labios? Vae agora procurar certa dama ao seu quarto, e dize-lhe, que por mais que se pinte, é forçoso que venha a ter um dia esta cara. Faze com que ella ria muito de tal gracejo.

(1) No hemos logrado ver edición anterior a ésta.

(2) "Volúmenes enteros se han escrito —dice el señor Mácpherson—, acerca de esta notabilísima producción y acerca del extraordinario carácter de Hamlet, debatiéndose y comentándose cada frase, y aun

13. *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* Tragedia de Guillermo Shakespeare. Versió catalana de Ar-

---

cada palabra, una y mil veces, sin que por eso parezca haberse saciado la crítica ni agotado el análisis. Cada día ocurre algo que decir sobre este *koh-i-noor* literario que quizá aún por luengos siglos seguirá cautivando la atención de todos los que comprenden el valor inmenso de esas excepcionales joyas que entraña el genio, y que son adorno y prez de la inteligencia humana.

"Seguramente no es la perfección artística de la obra, ni acaso el interés dramático que encierra, la razón principal de habérsele concedido tamaña importancia en el mundo de las letras. El motivo yace principalmente en el profundo interés que el extraño carácter del héroe nos inspira, y en la constante admiración que nos causa la maestría sin par con que se patentizan sus excepcionales cualidades, sin que tengamos por eso que hacer el siempre penoso esfuerzo de apartarnos, aunque sea un punto, de la realidad.

"Hamlet es el pensador profundo, el culto filósofo, el hombre de gran talento y de esmerada educación, en una palabra, cuyos sentimientos han sido brusca y hondamente perturbados por violentísimas conmociones.

"Divisaba ya los albores que presagiaban el potente sol que en el siglo de Shakespeare pugnaba por disipar las densas tinieblas de la Edad Media (*a*). Sabía que la tierra no era centro del universo; que el sol no giraba a su alrededor; que los planetas no tenían luz propia, como dice en su preciosa cuarteta a Ofelia; y, estudiante en la Universidad de Witemberg, y amante del

(*a*) En el campo experimental es cierto; pero ya se va reconociendo la falsedad del tópico en lo que se refiere a lo especulativo y artístico.

thur Masriera. Barcelona, Tipografía de "L' Atlántida, 1898; 240 páginas + 2 sin foliar; 8.°

Confiesa el mismo traductor que ha seguido la edición de Steevens y Malone, publicada en Londres en 1826, y explica: "Donèm nostre versió sens notes critiques ni cap comentari erudit; únicamente ab santa y catalana franquesa cridèm laguna vegada l' atenció del lector confessant nostre insuficiencia davant d' algún pasatje obscur o difícil, fent notar de pas còm s' en sortíren altres traductors."

"...Ens plau manifestar que donèm l' *Hamlet* enter y verdader com l' escrigué son autor, sens arreglar, tallar ni tornar a fondrer res, com ho ha fet tant infelisment tot l'aixám de traydorets, que, sens escrúpol de conciencia, s' han permès modificar la gran creació shakesperiana ab l' escusa de ferla mes apte pera la representació ó d' acomodarla mès als gustos esthètics de nostres temps."

14. *Shakespeare.—Hamlet, príncipe de Dinamarca.* Drama trágico en seis actos, en prosa y verso, refundido y adaptado a la escena española por Luis López Ballesteros y Félix Gon-

estudio, como lo prueba su deseo de volver al colegio cumplidos ya los treinta años, las nuevas ideas, rompiendo antiguos valladares, lo conducían, naturalmente, al campo del escepticismo, haciéndole exclamar a veces que *hay más en la tierra y en el cielo de lo que la filosofía sueña,* y otras que *nada es ni bueno ni malo si damos en pensar en ello*" (págs. 263 y 264).

zález Llana. Madrid, R. Velasco, 1903; 187 páginas; 8.º

Este arreglo es el que suele utilizarse en las representaciones que modernamente se hacen en España de *Hamlet*. Se estrenó en Barcelona, desempeñando los principales personajes la señorita Matilde Moreno y los actores Francisco Fuentes, Donato Jiménez, etc., etc.

15. Existe una traducción catalana de la escena primera del acto V, debida a don Celestino Barallat y Folguera. Barcelona, Jaume Jepús, 1896. Fué leída en la Academia de Bones Lletres, de la citada Barcelona.

16. De la traducción firmada por G. S., e impresa en Barcelona, J. Altés, 1898, 48 páginas en 8.º, poco hemos de decir. Baste para explicar nuestro silencio que se suprime en ella el personaje de la Reina, y cuanto corresponde a su intervención en el diálogo, se pone en boca del Rey. Ello hará sospechar los caracteres del arreglo.

17. *Hamlet, príncipe de Dinamarca.* Tragedia de Guillermo Shakespeare. Novísima traducción literal y directa del inglés, exornada con profusión de notas aclaratorias y filológicas por J. Roviralta Borrell. Barcelona, Imprenta "La Renaixensa", 1905. VIII + 200 páginas; 8.º Las 50 páginas últimas corresponden a las notas. Defiende la forma en prosa de su traducción con la autoridad de Heine (1).

(1) Recuérdese lo dicho acerca de la traducción de *Romeo y Julieta* de este mismo literato (VI, 11).

18. *Guillem Shakspeare.—Hamlet, princep de Denamarca*, versió en prosa literaria, del inglés directamente traslladada y per primera volta apropriada a la catalana escena, per Antoni Bulbena Tosell. Barcelona, Imprempta de F. Giró, 1910; 143 páginas; 8.º

En el prólogo hace el merecido elogio de la traducción de Roviralta, de que hemos hablado anteriormente, y expone las dificultades que presenta el traducir íntegramente la obra shakespeariana. En el texto resuelve estas dificultades suprimiendo pasajes, y hasta escenas completas, aunque en las notas explica las razones que a ello le mueven.

19. La última versión que conocemos está inserta en la Colección que ha publicado la Casa "Prometeo" (Valencia), vol. I.

Como *apéndice* mencionaremos: *a*) En la página 132 del vol. II del "*Catalogo dos manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborense*, ordenado com as descripcões e notas do bibliothecario Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara" (1), leemos: "*Ambleto em Dania*. Opera. Vem só o 1.º acto. Cod $\frac{\text{CXIV}}{\text{2-12}}$ N.º 12. Mesma letra [de Ameno]." Por no darse en el libro más detalles, hemos de quedarnos con las mismas dudas que expone la señora Michaëlis de Vasconcellos en su estudio *Shakespeare in Portugal* respecto a la filiación de esta

(1) Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1868.

obra, y a tal estudio, repetidas veces citado por nosotros, remitimos al lector.

b) También precisa dar noticia aquí del folleto que tiene estas señas bibliográficas: *Amleto*, ópera en cinco actos, música del maestro A. Thomas. Traducción en compendio. Madrid, 1878; 16 páginas; 16.°

XXII

TROILO Y CRÉSIDA

1. *Troilo y Crésida*, traducido por don Pablo Soler. Colección Nacente, tomo I, páginas 309 a 346.

2. *Troilo y Crésida*, tomo VII de la Colección Mácpherson (CXCV de la Biblioteca Clásica).

En el prólogo dice: "Es obra que no inspira el más leve interés dramático" (pág. 10). "*Troilo y Crésida*, en mi juicio, es una obra de controversia literaria, en la que Shakespeare contesta a los ataques de que era objeto su escuela" (página 15).

3. La última versión que de esta obra se ha publicado es la del señor Martínez Lafuente, inserta en el volumen V de su Colección.

XXIII

OTELO

1. a) Como dice la señora Michaëlis de Vasconcellos, el Shakespeare que primero se conoció

en la Península, tanto en España como en Portugal, fué el autor de *Hamlet;* empero hay que añadir: el Shakespeare que más se conoce es el de *Romeo y Julieta* y el de *Otelo*. Aunque se le falsifique, aunque se le convierta en un escritor meridional al modificar los caracteres de los amantes de Verona y del celoso moro veneciano, y quizás porque tal se hace (cuando en estas obras continúa el cisne del Avón siendo tan inglés como en todas las suyas), es lo cierto que los dramas que más se leen entre nosotros son los dos que citamos. Una reacción de estos últimos años, un capricho o una afición de algunos actores, ha hecho volver los ojos, quizá momentáneamente, hacia el amante de Ofelia. Sin embargo, hay que reconocer que los españoles no nos compenetramos fácilmente con las nebulosidades que envuelven a este príncipe.

Muy de cerca sigue a la primera versión del *Hamlet* la primera de *Otelo,* y lo mismo que de aquélla, puede decirse de ésta: ha llegado a nosotros al través del prisma francés. El arreglo de Ducis es lo que sirvió a don Teodoro de la Calle para componer su *Otelo o el Moro de Venecia,* estrenado por el célebre actor Isidoro Máiquez el año 1802, siendo impresa la primera edición con la misma fecha (1).

(1) Consúltese sobre este extremo el libro de don Emilio Cotarelo *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo.*

De esta obra han aparecido, además, las siguientes ediciones:

b) *Otelo o el Moro de Venecia,* tragedia en cinco actos, traducida del francés por L. A. C. A. Ll. E. Segunda edición. Con licencia, en Madrid, año de 1803. Se hallará en la librería de Quiroga, calle de Carretas. 28 páginas, 4.°; texto a dos columnas.

c) *Otelo,* etc. *Al fin*: Con licencia. Barcelona, por Agustín Roca. Año 1804. A costa de los libreros asociados. 31 páginas, 4.°; a dos columnas.

d) Comedia famosa. *Otelo o el Moro de Venecia.* Tragedia en cinco actos, etc. *Al fin*: En Valencia, por José Ferrer de Orga, en donde se hallará ésta y otras hasta el número de 332 (1). Año 1811.

e) *Otelo,* etc. Valencia, J. Ferrer, 1815; 32 páginas, 4.°; a dos columnas.

f) *Otelo,* etc. Tercera edición (*sic*). Con licencia en Madrid, año de 1817. Se hallará en la librería de Quiroga, calle de Carretas. 28 páginas, 4.°; a dos columnas.

g) *Otelo,* etc. Valencia, 1821; 4.°, 28 páginas a dos columnas.

h) *Otelo,* etc. Barcelona, por Juan Francisco Piferrer, 1830? 28 páginas, 4.°; a dos columnas (2).

(1) Con este número está señalada la obra que reseñamos.

(2) Intervienen en este arreglo los siguientes personajes: *Otelo; Mocenigo, dux de Venecia; Loredano, su hijo; Odalberto, senador veneciano; Edelmira, su hija;*

2. *Othello ou o Moro de Veneza.* Tragedia em 5 Actos. Imitaçao por L. A. Rebello da Silva. Lisboa, Typographia do Panorama, 1856; 91 páginas, 8.º

Según la señora Michaëlis, parece que la fuente de inspiración de Rebello da Silva fué el *Otelo* de Alfredo de Vigny.

3. Don José García de Villalta empezó a traducir el *Otelo;* pero no se conserva más que una escena que se insertó en *El Pensamiento,* y que reprodujo don Daniel López en su estudio *Shakespeare en España* (*Ilustr. Esp. y Amer.*, año 1883, 2.º semestre, página 74).

4. a) *Otelo, el moro de Venecia,* drama trágico en cuatro actos, en verso, escrito con presencia de la obra de W. Shakespeare por don Francisco Ruiz de Retes. Se estrenó esta obra en Barcelona, en 1868, representándose el mismo año en Madrid, siempre por el primer actor don Pedro Delgado (1).

b) La segunda edición se imprimió en Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1879.

Es lástima que, con pretexto de adaptación a la

Hermancia, aya de Edelmira; Pésaro, falso amigo de Otelo. Don Benito Pérez Galdós utilizó la obra de Lacalle en la preciosa novela *La Corte de Carlos IV,* la segunda de la primera serie de los *Episodios Nacionales.*

(1) No hemos logrado ver la primera edición de este arreglo, que debió de imprimirse con la misma fecha.

escena, mutile el original en algunos puntos, pues tiene momentos de gran fidelidad, aunque algunos versos resultan duros y premiosos (1).

---

(1) Véase el siguiente fragmento:

DESDÉM. ¡Otelo! ¡Voy! ¿Sois vos?
OTELO. Yo soy.
DESDÉM. ¡Otelo!
OTELO. Yo soy. (*Sentándose, sin mirarla, y con dulzura.*)
¿Habéis rezado,
Desdémona?
DESDÉM. Sí.
OTELO. Bien. Y vuestra vida
¿no tiene mancha o sombra de pecado
del que no estáis aún arrepentida?
DESDÉM. ¿Qué me queréis decir? No sé...
OTELO. Del Cielo,
si algún crimen abruma la conciencia,
el perdón implorad, señora.
DESDÉM. ¡Otelo!
OTELO. Y que el Cielo os otorgue su indulgencia.
(*Levantándose.*)
Aquí os espero; preparaos, os digo.
DESDÉM. ¡Me aterra vuestra calma!
OTELO. Digno es el crimen de mayor castigo;
pero no quiero yo que muera el alma.
DESDÉM. ¿Habláis de crimen y de muerte? Creo,
espero..., que yo... no...
OTELO. ¿Lo crees?... ¿Lo esperas?
DESDÉM. ¡Sálveme Dios!
OTELO. Amén; es mi deseo.
DESDÉM. ¿Por qué, señor, vuestras miradas fieras
se fijan sobre mí? ¿Por qué los ojos
revolvéis, y siniestros y sombríos
indicios dan de cólera y enojos?
¿Qué os he hecho yo? Los pensamientos míos

5. a) *Otelo o el Moro de Venecia*, traducida al español por don Laureano Sánchez Garay; inserta en la Colección Orellana, tomo IV, páginas 141 a 192; a dos columnas; año 1868.

b) Se reprodujo con algunas notas de escaso mérito en la Colección Nacente, tomo I, páginas 171 a 208.

6. *Otelo. Tragedia en cinco actos*, traducida libremente del original inglés, con presencia de las primeras ediciones en 4.° y en folio de los años 1622 y 1623, por don Matías Velasco y Rojas, marqués de Dos Hermanas. Madrid, Imprenta de los señores Rojas, 1869; 169 páginas + 60 de notas, con foliación independiente.

Al principio inserta el Marqués una versión de la novela primera de la tercera década de la obra *Hecatommithi*, de Giraldi Cintio, que, como es sabido, inspiró a Shakespeare su hermosa tragedia. Esta es la primera de las traducciones publicadas por el Marqués. Fiado, sin duda, en que la magnitud del libro era el mejor indicio para juzgar del valor interno del mismo, fué en cada uno de

---

todos sabéis, señor; no están vedados
para vos los secretos de mi mente,
vos tenéis de mi pecho los candados;
debo tranquila estar, soy inocente;
y no obstante, los golpes reiterados
del corazón estremecido, oprimen
mi pecho y tiemblo.

OTELO. ¡Piensa en tus pecados!

DESDÉM. ¡Mis pecados!... Amaros es mi crimen.

(Págs. 90 a 92.)

los tomos que publicó luego aumentando el tamaño; pero no debe concederse menor aprecio a éste que al último de los volúmenes que alcanzó a dar a luz.

7. La tragedia de que hablamos es la primera que figura en la notable Colección de Jaime Clark, de la que no hacemos aquí mayor mención por haber tratado repetidas veces de ella.

8. a) *Otelo, el moro de Venecia,* por Guillermo Shakespeare, versión al castellano de Guillermo Macpherson. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1881. x + 124 páginas, 8.º

b) Se insertó luego en el tomo III de la Colección formada por el traductor (vol. LXXXV de la Biblioteca Clásica), publicado en 1885.

c) También se ha insertado en el volumen CXII de la Biblioteca Universal, año 1886, reproducido en 1912.

La rapidez con que damos noticia de esta versión no supone demérito alguno, sino haber tratado ya de los caracteres, dignos del mayor elogio, que distinguen a los trabajos del señor Mácpherson.

9. En el volumen XIII del *Teatro Antiguo y Moderno*, publicado en Barcelona el año 1904, se inserta la traducción a cuyo frente aparece el nombre de Antonio de Vilasalba; 120 páginas, 8.º

Remitiremos a lo dicho sobre *La Fierecilla domada.*

10. El mejor arreglo que poseemos de la tragedia de *Otelo* es el firmado por don Francisco

Navarro Ledesma y don José Cubas, editado en 1905; 78 páginas en 4.º

Fué estrenado en el teatro de la Princesa, de Madrid, el 18 de febrero del año indicado, representando los principales personajes la señora Ferri y los señores Thuillier (Otelo) y Comes (Yago).

11. En *La Comedia Semanal* se publicó también el *Otelo* el año 1910; pero debe recordarse lo que hemos dicho respecto de *El Mercader de Venecia,* publicado en esta Colección.

12. En el volumen II de la Colección publicada por la editorial "Prometeo", de Valencia, inserta la versión del señor Martínez Lafuente.

Hay una curiosa parodia del *Otelo* que se ha impreso con distintos títulos y con variantes que lo adaptan a diversas localidades. Conocemos los siguientes ejemplares:

a) Manuscrito 1-163-51, de la Biblioteca Municipal, que la titula: *Caliche, tuno de Valencia.*

b) *Sainete nuevo titulado Caliche o el tuno de Maracena.* Se hallará en la librería de Cuesta, calle Mayor; s. a.; 24 páginas, 16.º Las variantes adaptan el texto a Granada.

c) *Caliche o la parodia de Otelo.* Sainete trágico. Madrid, marzo de 1831. Imprenta, calle del Amor de Dios; 10 páginas, 4.º; a dos columnas. Las variantes lo adaptan a Madrid.

Apéndice: a) *Otelo, o sea el Moro de Venecia,* drama trágico en tres actos, que se ha de representar en esta Corte por la compañía italiana en el presente año de 1822. Madrid, Imprenta de la

Minerva española; 84 páginas, 16.º Textos italiano y castellano.

b) *Otelo, o sea el moro de Venecia*, ópera seria en tres actos, que se ha de representar en el teatro de la Cruz de esta Corte. Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1827; 71 páginas, 16.º Textos italiano y castellano, éste casi idéntico al de la edición anterior.

c) *Otello ossia il moro di Venecia.—Otelo, o sea el Moro de Venecia.* Opera seria en tres actos, que se ha de representar en los teatros de esta Corte. Madrid, Imprenta de I. Sancha, noviembre de 1831; 59 páginas, 12.º Textos italiano y castellano, según la edición de 1822.

d) *Otelo, o sea el moro de Venecia.* Opera seria en tres actos, para representar en el teatro de la ciudad de Valencia el año 1840. Valencia, Imprenta de José de Orga y C.ª, calle del Milagro, núm. 19; 61 páginas; texto italiano y castellano. Al principio se inserta el Argumento (1).

e) *Otelo, drama lírico en cuatro actos*, versos de Arrigo Boito, música de Giuseppe Verdi. Tip. di Gio. Ricordi, Milán (s. a.); 125 páginas, 8.º Textos italiano y castellano. En otra edición,

(1) Es el libro a que puso música el maestro Rosini. En este arreglo Desdémona casa secretamente con Otelo, y luego el padre de aquélla se presenta con Rodrigo para que se verifique el matrimonio entre su hija y él. Yago se vale para su intriga de una carta y un rizo. Hay un desafío entre Otelo y Rodrigo. Desdémona muere apuñalada, y la escena culminante está exornada con una tempestad.

también sin año, 123 páginas, 8.°, consta que el traductor fué don Antonio Arnao.

Aunque demasiado sujeta a la letra, es una versión notable del genial texto de Enrique Boito, el músico y poeta italiano recientemente fallecido (1).

XXIV

MEDIDA POR MEDIDA

1. La primera versión castellana de esta discutida comedia es la de Francisco Nacente, publicada en el tomo II de su Colección, páginas 171 a 200.

2. Don Jaime Clark incluyó su traslado en el tomo III de su Colección, páginas 107 a 208.

3. También encontramos traducida esta comedia por don José Arnaldo Márquez, en 1884, ocupando las páginas 83 a 186 del tomo correspondiente de la Biblioteca "Arte y Letras".

4. Tradujo esta obra el escritor balear José María Quadrado, publicándola en el volumen que intituló *Dramas,* refundidos del inglés, con notas y observaciones. Palma, 1886; 4.°

5. Igualmente aparece esta comedia entre las traducidas por Guillermo Mácpherson, y forma parte del tomo VII de su Colección (CXCV de la Biblioteca Clásica), páginas 287 a 416.

---

(1) Recuérdese lo que sobre los versos de Boito dijo don Antonio Peña y Goñi en su folleto acerca de *Mefistófeles.*

6. La última de las versiones de que tenemos noticia es la del señor Martínez Lafuente, inserta en el tomo II de las obras completas de Shakespeare, que publica la casa "Prometeo", de Valencia.

XXV

MACBETH

1. Según todas las probabilidades, no debemos lamentar la pérdida de la traducción de esta tragedia hecha por don Teodoro de la Calle, y estrenada por Isidoro Máiquez el 25 de noviembre de 1803.

2. El primer arreglo que conservamos, calcado en los moldes que proporcionó el francés Ducis, es el siguiente: *Macbé o los remordimientos,* tragedia en cinco actos, escrita en inglés por Shakespeare, refundida en francés por M. Ducis, y acomodada al teatro español por don Manuel García. Madrid, 1818. Imprenta de don Miguel de Burgos; VII + 87 páginas, 8.°

He aquí lo que el mismo autor dice en la advertencia: "Esta tragedia inglesa, refundida por M. Ducis y traducida en castellano, se representó hace ya algunos años en el teatro de los Caños del Peral (1), y no obtuvo el éxito que se esperaba, tal vez por los defectos del original francés.

(1) Acerca de este teatro ha publicado interesantísimas noticias don Emilio Cotarelo y Mori en su libro

"La representación de *Oscar,* ejecutada por Isidoro Máiquez, primer actor del coliseo del Príncipe, me excitó la idea de reformar el *Macbé.* Emprendí este trabajo, en el cual me he tomado la libertad de transformar el plan de algunos actos, invirtiendo el orden de las escenas; de suprimir, alterar y añadir lo que me ha parecido conveniente, para dar más interés y regularidad a esta pieza. Creo, pues, haber mejorado por este medio la refundición de Ducis, aunque dejando todavía algunos defectos notables, que conozco y confieso ingenuamente que no he podido corregir.

"Mi objeto ha sido únicamente proporcionar a aquel actor célebre un medio de ejercitar su talento y al público el espectáculo de ver expresados los remordimientos de un regecida (*sic*) por el mismo a quien ha visto pintar con tanta verdad y maestría el frenesí de Oscar, las furias de Orestes y los celos del Moro de Venecia."

3. *Macbeth, drama histórico en cinco actos, compuesto en inglés por William Shakespeare, y traducido libremente al castellano por don José García de Villalta.* Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1838.

Exacto conocedor del idioma inglés, la traducción de Villalta sigue tan de cerca el original, que

---

Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800. Madrid, Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos", 1917.

casi se confunde con él. Las modificaciones introducidas apenas afectan al fondo (1).

---

(1) Véase cómo sigue al original en la célebre escena de las brujas:

BRUJA 1.ª Tres veces ya ha maullado
gato atigrado.
BRUJA 2.ª Sí, tres veces maulló
y una el cerdo gruñó.
BRUJA 3.ª Llegó la hora prevista.
TODAS. Llegó, llegó, llegó,
dice el arpista.
BRUJA 1.ª Danzad en derredor del calderón,
y llenadle de linfa ponzoñosa.
Sapo que entumecido
bajo fría losa,
sin lapso alguno,
noches y días más de treinta y uno;
y al natural calor tu pardo seno
trasudaba veneno;
baja a la fiera
encantada caldera.
TODAS. Doble, doble confusión,
doble guerra y turbación;
arda el fuego; el calderón
hierva, hierva a borbotón.
BRUJA 2.ª Piel de sierpe palustre
hierve y cuece
en nuestro calderón;
con un remo de rana
y del triste murciélago la lana;
y con lengua de perro y aguijón
de escamoso escorpión;
y ojo de lagartija, con un cuarto
de verdoso lagarto;
y el vello que se cruza

Si don Ramón de la Cruz fué el primero en traducir a Shakespeare y si Moratín ostenta la primacía en haberlo trasladado del inglés directamente, precisa reconocer que García de Villalta es el que inicia con su versión los trabajos que se inspiran en el verdadero amor al genio. Prescindió de intermediarios franceses y de la rígida palmeta de los seudoclásicos, para ver solamente la belleza que resplandecía en la obra que reputados críticos aprecian como la más notable entre las que escribió el vate de Stratford.

4. *Repertorio dramático de la señora Restori.— Macbeth, tragedia en cuatro actos, de Shakespeare,* traducida al italiano por G. Carcono y vertida al español por don José Núñez de Prada. Representada en el teatro de la Zarzuela el día 30 de septiembre, por la compañía dramática italiana. Madrid, Imprenta Nacional, 1857; 29 páginas, 4.°; texto a dos columnas, la primera en italiano, la segunda en castellano (1).

---

en el pecho a la lúgubre lechuza;
y de ingrediente tanto
saldrá un encanto
de temerosa fuerza; hierve, en tanto,
mágico calderón,
cual caldo de enfermo a borbotón.
TODAS. Doble, doble confusión, etc.

(1) Una hoja manuscrita que se contiene en el ejemplar T-401 de la Biblioteca Nacional indica que se representó el 30 de septiembre en el beneficio de la señora Ristori, habiendo producido 23.810 reales, de los cuales 2.083 quedaron como ganancia líquida.

5. No hemos de entretenernos mucho al mencionar la poco meritoria versión de don Gregorio Amado Larrosa, inserta en la Colección de Orellana, impresa en Barcelona en 1868 (tomo IV, páginas 283 a 317; texto a dos columnas) (1).

6. Como una verdadera mutilación del original debemos señalar la siguiente adaptación portuguesa, que no aparece mencionada en el estudio de la señora Michaëlis de Vasconcellos, que repetidas veces hemos citado.

Macbeth, tragedia de Guilherme Shakspeare, adaptada ao Theatro moderno por Julio Carcano. Rio de Janeiro, Tip. de Pinheiro C. C., 1871; 67 páginas, 8.° m.

7. a) *Macbeth,* por Guillermo Shakespeare, versión al castellano de Guillermo Mácpherson. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1880.

b) Esta misma versión se insertó en el tomo II de la Colección firmada por el traductor (LXXXI de la Biblioteca Clásica). Una reforma esencial del prólogo de esta edición mejora las escasas noticias que en 1880 había publicado el señor Mácpherson sobre la materia.

8. La tragedia del asesino de Duncan es la segunda entre las que constituyen el tomo de la Biblioteca "Arte y Letras", de Barcelona, publicado en 1881, y a cuyo frente aparece el nombre de don Marcelino Menéndez y Pelayo.

(1) Se insertó años después en la Colección Nacente, vol. I, págs. 209 a 234.

9. Se encuentra el *Macbeth* entre las obras arregladas por el mallorquín José María Quadrado.

10. *William Shakespeare.—Macbeth.* Adaptación en cinco actos y trece cuadros de la tragedia de tal nombre a la escena española, hecha directamente del inglés por José de Elola. Madrid, Esestablecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1904; 72 páginas, 4.°

Afirma el autor que no la pudo estrenar por informalidades de una empresa, y que se apresuró a darla a luz por haber visto anunciada la representación del arreglo de los señores Luis París y López Marín, a quienes no conocía, a fin de ser todos absueltos del título de plagiarios si había alguna coincidencia, fácil de aparecer por la identidad de la obra traducida, en las dos versiones. Acerca del modo como está interpretado el drama, nos da una idea exacta este párrafo del señor Elola: "Treinta decoraciones reducidas a ocho; repeticiones suprimidas; largos monólogos distribuídos entre varios personajes; hacer decir a algunos lo que el original pone en boca de otros (para disminuír el número de actores), y algunos cortes indispensables, a fin de reducir las dimensiones de la obra, demasiado larga para el tiempo que hoy duran las usuales, son prueba de la necesidad imprescindible de hacer, no una ordenada traducción, sino una adaptación." Tiempo después, en 1913, se ha publicado este arreglo en los números 244 y 245 del semanario *Los Contemporáneos.*

11. *Macbeth*, drama trágico de W. Shakespeare. Adaptación española en cuatro actos y en prosa, por Luis París y E. López Marín. Madrid, R. Velasco, 1906; 3 hojas sin foliar + 48 páginas útiles, 8.° m.

Los mismos autores hablan de las modificaciones que han introducido en su arreglo: "Hemos suprimido —dicen— los asesinatos de Banquo y de la familia de Macduff a la vista del público, el monólogo bufón del portero borracho, las escenas de *Macbeth* y los asesinos de Banquo, y hemos dado, al convertir a Macduff en hijo de Duncan, mayor alteza a su figura y justificación filial más honda y más humana a su odio y su venganza. De igual suerte, en la escena del banquete hacemos surgir ante la atenazada conciencia de Macbeth al fantasma de Duncan, del rey muerto, que viene a ocupar su asiento bajo el solio real, en vez de la sombra de Banquo, cuya aparición reservamos, en cambio, para la gruta de las brujas, como nuncio profético del destino de *Macbeth* y de su propia descendencia, tronco de dilatada dinastía, cuya exhibición en cortejo fantástico peca de infantil y lánguida en el original, demasiado recargado ya por la interposición de elementos sobrenaturales que aminoran y debilitan los enérgicos trazos con que está dibujado el verdadero drama pasional."

Todas estas alteraciones, que no son pocas, modifican casi nada la esencia del drama; mayor es la importancia que reviste la falsificación del carácter de Lady Macbeth, pues con ello se destruye

el nervio de la obra. Creemos que estos autores, como casi todos los españoles que han *arreglado* la tragedia de que nos ocupamos, no han comprendido la índole criminal de la regicida; forjan unos remordimientos que no podían existir. Lady Macbeth tiene una psicología tan anómala como la de Yago, y, por tanto, es de los que sienten los movimientos de la conciencia tan negativamente como el enemigo de Otelo; en el rostro de esa fatal mujer se encontrará la mirada de la obsesión y la sonrisa de la mentira; pero no las lágrimas del arrepentimiento.

12. *Shakespeare.—Macbeth,* tragedia en cinco actos, traducida directamente y adaptada a la escena española por José López Tomás. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1906 (Imprenta Castellana, en Valladolid); 63 páginas, 4.º

En este arreglo se utilizan los versos de la traducción de Mácpherson con que empieza el acto IV. La supresión de escenas del original se justifica por el autor diciendo que carecen de interés. Se encuentra dedicada esta adaptación al insigne actor catalán Enrique Borrás; pero no se ha representado, según nuestras noticias.

13. a) *Shakspere* (sic).—*Macbeth,* tragedia en cinc actes, tradució de Cebriá Montolíu. Barcelona, Biblioteca popular de "L' Avenç", 1907; 106 páginas útiles, 16.º

b) *Shakspere.—La tragedia de Macbeth,* tradució ab proleg; notes per Cebriá Montolíu. Barce-

lona. Tip. "L'Avenç", 1908; XLIII + 178 páginas útiles, 8.º m.

El texto de ambas ediciones es idéntico; el prólogo contiene algunas especies muy curiosas y otras de un subjetivismo notable. Las notas son, en su mayor parte, filológicas, y no son pocas las que procuran aclarar la inteligencia del original con explicaciones sobre las costumbres, o la alusión que en la frase comentada pueda haber a hechos desconocidos.

14. Existe una traducción de *Macbeth* debida a la pluma de don Antonio Ferrer y Robert (1).

15. *Macbeth*, drama de Shakespeare adaptado a la escena española en verso castellano por Francisco de Cossío. Valladolid, Impr. del Colegio de Santiago, 1913; 109 páginas, 4.º

A pesar de la afirmación de que el verso es castellano, los ritmos utilizados por el adaptador resultan muy exóticos, con tendencia a un modernismo que ya se va desacreditando. Las modificaciones introducidas en el original son abundantes y no siempre justificadas.

16. La traducción del señor Martínez Lafuente forma parte del volumen V de su Colección.

Apéndice: a) *Macbeth*. Baile heroico trágico en tres actos; composición de Andrés Pautret. Verificada su primera representación el 16 de julio de 1829 en el teatro Principal, de la capital de la federación mexicana. México, 1829. Impreso en la

(1) No hemos tenido ocasión de examinarla.

oficina a cargo del ciudadano Tomás Uribe y Alcalde; 8 páginas en 4.º

La importancia de esta obra excusaría el comentario. Digamos, no obstante, que a Lady Macbeth se da el nombre de Fredegunda, y que casi todos los personajes tienen su *confidente* especial, a fin de favorecer la manera de dar a comprender al público el desarrollo de la acción. Representaron los papeles de Macbeth y Fredegunda, Andrés y María Pautret.

b) *Macbeth.* Barcelona, 1848; 59 páginas. 8.º Libreto de ópera, con los textos italiano y castellano.

c) *Macbeth.* Drama lírico fantástico en cuatro actos, música del célebre maestro Verdi, que se ha de representar en el teatro del Circo de esta Corte, a beneficio de don Eusebio Lucini, pintor y director de la maquinaria de este teatro. Madrid, Imprenta de don Baltasar González, 1848; 16 páginas, 8.º (Texto castellano, en prosa.)

d) *Macbeth.* Drama fantástico en cuatro actos, para representarse en el teatro de la ciudad de Valencia. Octubre de 1848. Imprenta de José Ferrer de Orga; 32 páginas, 8.º (Texto castellano, en prosa.)

e) *Macbeth.* Tragedia lírica en cuatro actos. Música del maestro José Verdi. Habana, Imprenta del "Diario de la Marina", 1849; 61 páginas, 8.º Textos italiano y castellano (1).

(1) Conocemos dos extractos del argumento, uno publicado en Madrid, en 1858, 12 págs., 8.º, y otro en la misma corte, en 1858, 15 págs. foliadas; 8.º

XXVI

EL REY LEAR

He aquí la que podemos llamar la cenicienta entre las tragedias de Shakespeare. Las dificultades que presenta para los actores los obligan a mostrarse parcos en demasía para ponerla en escena, y, sin que sepamos por qué, los traductores, sobre todo en España, no se desviven por verterla en nuestra lengua. Solamente siete traducciones hemos podido encontrar hasta el día, no mereciendo grandes elogios sino algunas.

1. En la Colección Nacente, tomo I, páginas 579 a 616 aparece la mediana versión de Francisco Nacente.

2. La primera de las obras inserta en la Colección de Mácpherson es la tragedia de que tratamos (tomo LXXX de la Biblioteca Clásica).

3. La última obra inserta en el tomo formado por Quadrado con sus adaptaciones de dramas de Shakespeare es *El Rey Lear* (1).

Mi amigo y compañero el erudito catedrático

(1) Acerca de los arreglos de Quadrado, escribía don Marcelino Menéndez y Pelayo que eran "obras de arte paciente y laborioso, y nuevo modo de manifestar el amor mezclado de asombro y acatamiento que Quadrado, como todos los espíritus superiores, profesa a aquel rey del teatro, cuyo genio parece como anuncio de una futura casta humana superior a la que conocemos". Y a continuación decía: "Admitido que a tal poeta convenga, ni sea lícito refundirle, hay que reconocer que las refundiciones de Quadrado, lejos de re-

del Instituto de Palma de Mallorca señor Estelrich me ha enviado la siguiente noticia sobre los arreglos de Quadrado, que copio íntegra, como prueba de amistad y como el mejor medio de dar a conocer a los lectores la materia:

"*Museo Balear,* año 1877, tomo V: Ensayo sobre los dos primeros actos del *Macbet,* de Shakespeare, refundidos en uno.—Precede una explicación para justificar su trabajo; unas dos páginas en 4.° En el texto, algunas notas al pie de las páginas dan indicio de las variaciones.

"*Museo Balear,* año 1885, núms. 1, 3 y 5. *Macbet*: refundición en tres actos del drama original de Shakespeare.—Precede una *Introducción* de cuatro páginas. "Lo que años atrás se aventuró a "fuer de ensayo, se presenta ahora como trabajo "completo... Por mi parte, temiendo perder por ex-"ceso de erudición mi tenue espontaneidad e irme "sin sentido en pos de las huellas de los que me "han precedido en esta aventurada reforma, en "cuyo caso estuviera de sobra la mía, sigo igno-"rante por falta de ocasión (que no la hubiera

---

cortar y profanar las grandezas del texto, como las de Ducis, tienden sólo a acomodarle a las necesidades de la representación moderna, a las cuales es preciso conformarse, puesto que, ni aun en la misma Inglaterra se representan estos dramas íntegros y tales como el poeta los escribió; o bien a borrar aquellas manchas de estilo, que son del tiempo y no del autor." (*Estudios de crítica literaria,* 2.ª serie, Col. de escritores cast., vol: 106, págs. 68-69.)

"desperdiciado teniéndola a mano), de lo que hi-"cieron, refundiendo o traduciendo el *Macbet,* los "franceses Ducis y Letourneur, nuestro español "García de Villalta y sabe Dios cuántos otros, de "cuyo nombre estoy en ayunas... No conozco más "traducción castellana, y aun después de haber ul-"timado mi trabajo, que la de... Menéndez Pe-"layo, más conforme conmigo en la teoría con-"signada en su prólogo que en la ejecución, que "todavía encuentro sobrado *literal* o *interlineal,* "por un lado, y por otro, harto apartada del ori-"ginal, y, cabalmente, en los pasajes de más re-"lieve..."

"En esta refundición siguen las notas a pie de página.

"*Museo Balear,* 1885, páginas 281, 361 y 441, números 8, 10 y 12. "*Medida por medida*: refun-"dición en tres actos del drama original de Shake-"speare." Precede una *Introducción* (unas cinco páginas). "A dos cuadros en el primer acto, a dos "en el segundo y a tres en el tercero he reducido "los diez y ocho cambios de decoración que presen-"ta en sus cinco actos el original, y si esto se ob-"tiene sin detrimento del espontáneo desarrollo de "la pieza, de la verosimilitud, de la propiedad y "hasta de la belleza del detalle, como he procura-"do y creo haberlo conseguido, ¿quién negará "que sea una gran mejora? De las personas he "suprimido más de un tercio..."

"*Museo Balear,* 1886, páginas 1, 161, 321, 561 y 681. "*El Rey Lear*: refundición del drama ori-

"ginal en cinco actos de Shakespeare." Precede una *Introducción* (de nueve páginas)."

Se hizo una tirada corta de estas refundiciones, que se ha hecho muy rara, pues sólo se tiraron los ejemplares que necesitaba el señor Quadrado para cumplir con sus amigos, y es la que hemos reseñado en su lugar correspondiente.

4. Esta es la única tragedia publicada en la colección "Obras completas de Shakespeare" que ha empezado a traducir el insigne dramaturgo español don Jacinto Benavente. Ediciones de *La Lectura*. Madrid; VIII + 197 páginas. Al fin: "Este libro se acabó de imprimir en la tipografía de "Clásicos Castellanos" el día VII de octubre del año 1911."

Si la versión de Mácpherson sirve para darnos idea exacta del original, la de Benavente nos hace saborear lo exquisito de una obra escrita con gran primor literario. Es cierto que no se trata de una traducción interlineal; pero lo es igualmente, que con lo que falta no pierde nada la tragedia. Pudiera decirse que la traducción de Benavente es el espíritu de Shakespeare envuelto en el estilo de un clásico de la literatura española.

5. Anterior a la versión arriba mencionada debe de ser la que sin fecha de publicación aparece en el tomo últimamente editado por la Biblioteca "Arte y Letras", de Barcelona (Casa editorial Maucci). Hablamos, sin embargo, en este lugar de ella porque, faltando el dato cronológico, creemos que debe darse la preferencia a la que contiene mayores mé-

ritos literarios. Firma la traducción de que hablamos el señor A. Blanco Prieto.

6. La última de las versiones de que podemos dar noticia es catalana, y se debe al conspicuo shakespeariano Alfonso Par. Tiene estas señas: *Lo Rei Lear,* tragedia de Guillem Shakespeare, feelment arromançada en estil de catalana prosa per Anfós Par, ab notes esplicatives dels mellors comentaristes anglesos y estudis critics del traductor. Barcelona, Associació Wagneriana. Maig de 1912; xv + 447 páginas en 4.°

El paciente trabajo del señor Par merece toda clase de consideraciones. Tres resultados ha obtenido, según él, al terminar la empresa: aprender catalán, disciplinar su método y conocer a Shakespeare; empero hay que reconocer que ha alcanzado otro que su modestia le impide proclamar: dar a Cataluña una traducción cuidadosamente llevada a cabo de la tragedia menos conocida en España entre las grandes tragedias del dramaturgo inglés. No resultará, pues, inútil que nos entretengamos en algunos comentarios sobre el trabajo de que damos noticia.

El lenguaje utilizado por el traductor es el clásico catalán, pues advierte que le parece como anacrónico traducir a un clásico en lenguaje moderno, aparte de las dificultades que supone tal empresa por la diferencia de cultura de las épocas. Metge y Martorell le proporcionan frases enteras. La extensión del comentario quizá haga suponer al lector, si no lo examina cuidadosamente, que la ver-

sión se ahoga entre la variedad de estudios y notas; contra tal suposición se rebela el traductor, quien defiende, no sólo la utilidad de sus desvelos, sino también que tal esfuerzo de erudición y crítica no ha servido para convertir en frío traslado lo que debiera ser expresión del espíritu del dramaturgo inmortal, y, en verdad, no puede negarse la razón que en tal punto le asiste. La versión que el señor Par ha hecho es literal y literaria, y el afán que le anima por conseguir que el lector comprenda hasta la menor faceta que el pensamiento shakespeariano puede presentar en cada frase, convierte su labor en algo impersonal, anula el propio sentir en beneficio del sentimiento del lector; ha sacrificado su manera de entender a Shakespeare, para que el que estudie tenga datos que le permitan formar su criterio individual. Ello supone que la versión del señor Par no es para leída simplemente, sino para estudiada; no es trabajo de divulgación, sino de interpretación. Tal vez con modelo semejante debiera acometerse la empresa de traducir íntegro a Shakespeare, dividiendo la edición en dos sistemas: uno para dar a conocer científicamente al dramaturgo, tal como queda hecho, y otro para divulgarlo, insertando sólo el texto con alguna noticia preliminar.

7. La más moderna de todas las versiones que de esta obra conocemos es la del señor Martínez Lafuente, que acaba de publicarse en el tomo VI de la Colección editada por la casa "Prometeo", de Valencia.

XXVII

TIMÓN DE ATENAS

1. *Timón de Atenas.* Drama histórico en cinco actos, traducido por don Eudaldo Viver (Colección Nacente, tomo II, páginas 231 a 259).

2. La traducción de Mácpherson forma parte del tomo V de su Colección (CLXVI de la Biblioteca Clásica).

"Aunque se admita que materiales espurios —dice el traductor— afean acaso la grandiosidad de esta tragedia, hay que reconocer que lo culminante de ella lleva el inimitable y conspicuo sello del gran dramaturgo (1).

"Probablemente, Shakespeare, durante una época de su vida, quizá la época en que escribió *Timón de Atenas,* sintió en su alma el inmenso desencanto que con tanta energía formuló en los dos últimos actos de este drama.

"Probable es que también sintiera alguna vez el sombrío escepticismo de *Hamlet.* Probable también que experimentara en algún período de su vida el entusiasmo febril, empañado de melancolía de *Romeo,* y probable que culminara en su existencia interna la resignación filosófica de Próspero.

"A mi entender, estos cuatro caracteres tienen absoluta correlación entre sí, y considero perfec-

(1) Pág. 177.

tamente natural que de un Romeo se evolucione un Hamlet, de un Hamlet, un Timón, y de un Timón, un Próspero; y, verdaderamente, resulta rara coincidencia que el orden cronológico de los dramas en que se desarrollan estos caracteres corra paralelamente con el de su natural evolución." (1)

3. Forma parte del volumen IX de la Colección del señor M. Lafuente la traducción de este drama.

XXVIII

PERICLES, PRÍNCIPE DE TIRO (2)

Don Eudaldo Viver tradujo este drama, incluyéndose su versión en la Colección Nacente, tomo I, páginas 347 a 373 (3).

---

(1) Pág. 184.

(2) Los comentaristas suelen anotar que el protagonista del drama shakespeariano nada tiene que ver con el célebre ateniense su homónimo. La calificación de *Príncipe de Tiro* creemos que destruye ya todo motivo de confusión. Esta es una de las obras cuya paternidad no corresponde por completo a Shakespeare. Los críticos ingleses distinguen dos estilos perfectamente diferenciados en esta composición dramática y señalan a George Wilkins como el colaborador del gran ingenio. ¿Colaboró este mismo en el *Timón de Atenas?*

(3) No adivinamos las razones que hayan servido al señor Martínez Lafuente para no traducir esta obra.

XXIX

ANTONIO Y CLEOPATRA

1. La traducción de Francisco Nacente se inserta en su Colección, tomo I, páginas 509 a 546.

2. Esta misma tragedia aparece en la primera parte del tomo V (CLXVI de la Biblioteca Clásica), traducida por Mácpherson.

3. *Cleopatra*. Drama en cuatro actos y en prosa, compuesto con escenas de Shakespeare por Eugenio Sellés, representada por primera vez en el teatro Español el 14 de enero de 1898 (1), con prólogo de don Juan Valera. Madrid, Tipografía Herres, 1898; XVI + 79 páginas, 8.º marquilla.

No obtuvo este arreglo el éxito que era de esperar en la representación; pero el aplauso de la crítica fué unánime. La corrección del autor ante la conducta del público resultó digna de la honradez artística con que había realizado su propósito literario. Acerca de éste, dice: "He sacado la figura de Cleopatra entera y con su tamaño natural y la acción que a ella toca en sus proporciones originales. Todo aquello en que Cleopatra actúa y se mueve, sus pasiones, sus amores, sus celos, sus flaquezas, sus furias, su vida y su muerte, todo está y permanece aquí tal como en el original, desde la

(1) Desempeñaron los principales papeles la señora Guerrero y los señores Vico, Donato Jiménez, Perrín, Cirera, Calle, Torner, Montenegro, etc.

exposición al desenlace. Y aún le he añadido escenas y frases que... (1) no disminuyen la figura ni la cantidad dramática. Son como los postizos en la mujer: puede decirse que la afean, pero no puede afirmarse que la desmedran. De modo que el drama de *Cleopatra,* ocupando menos lugar, es el mismo primitivo" (página v).

4. *Antonio y Cleopatra.* Tragedia en cuatro actos, en verso, tomada de Shakespeare por Luis Vía, José O. Martí, Salvador Vilaragut. Barcelona, Imprenta de "La Renaixensa", 1899; 128 páginas, 8.º

5. *Cleopatra.* Arreglo de una tragedia de Shakespeare, en cinco actos y en prosa y verso. Inserto en *Obras dramáticas* de don Luis Navarro y Porras. Córdoba, establecimiento tipográfico La Puritana, 1900; páginas 157 a 256.

No nos detendremos en un comentario de este arreglo, que no ofrece motivo para el elogio.

6. *Cleopatra.* Drama trágico (en cuatro actos). Inserto en *Poesías líricas y dramáticas* del excelentísimo señor don Leopoldo A. de Cueto, marqués de Valmar, de la Real Academia Española, con un prólogo de don M. Menéndez y Pelayo, de la misma Academia. Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1903; páginas 121 a 309.

Solamente con grandes restricciones cabe ha-

(1) Suprimimos frases inspiradas por la modestia del autor.

blar aquí de esta obra, pues, en verdad, no depende de la tragedia inglesa sino por vagas reminiscencias, ineludibles en quien la había leído. Dice a este propósito el polígrafo santanderino: "Obra de su madurez la tragedia *Cleopatra,* puso en ella el Marqués de Valmar toda la conciencia de un arte reflexivo y severo, comenzando por hacer minucioso estudio de las fuentes históricas concernientes a la última Reina de Egipto y de todas las obras literarias compuestas sobre el mismo argumento. No intentó la competencia con Shakespeare, y aun huyó cuidadosamente de imitarle. Concibió de otro modo el asunto y la psicología de su heroína; cuidó la precisión del detalle arqueológico, simplificó el plan todo lo posible y buscó en el diálogo la expresión más natural y sencilla dentro de la majestad del coturno trágico" (página XIII) (1).

7. En el tomo IX de la Colección del señor

---

(1) Los siguientes versos reflejan la psicología de Cleopatra en este drama:

"Yo fuí amada y amé, ¡dichosa suerte!
Dulce es la tumba, imagen del reposo.
Pronto a ti, Antonio, me uniré; la muerte
es, después del amor, lo más hermoso.
Corre a buscarte a la morada triste
aún de tu amor el alma estremecida;
tú eres el solo que en mi pecho hiciste
palpitar la emoción, sentir la vida...
El cielo no consiente, en sus arcanos,
amor sublime sin terrestres males,

Martínez Lafuente se inserta la traducción de esta tragedia.

XXX

CORIOLANO

1. En la Colección Nacente, tomo II, páginas 219 a 259, se inserta la versión de don Eudaldo Viver.

2. Con fecha de 1884 se publicó el tomo de la Biblioteca "Arte y Letras", de Barcelona, en que se inserta la versión de esta tragedia, hecha por don José Arnaldo Márquez.

3. También encontramos otra traducción de *Coriolano* en la primera parte del tomo IV de la Colección Mácpherson (volumen CII de la Biblioteca Clásica).

Dice el traductor en su prólogo: "Shakespeare viste a sus personajes históricos con las ropas que la tradición conserva; pero, ante todo, cuida de que sus héroes sean hombres de carne y hueso,

---

llanto y dolor; los dioses soberanos
no quieren envidiar a los mortales.
Ya me siento morir... Arde mi frente;
los lazos de la tierra ya están rotos;
si aún algo humano tu fiereza siente, (*A Octavio.*)
oye y respeta mis postreros votos.
Honra a mi Antonio; su valor pregona
templo inmortal; su gloria tu odio amanse;
si quieres que mi sombra te perdone,
haz que en su misma tumba yo descanse. (*Muere.*)

y suprimiendo y agregando, sin que se advierta apenas que agrega y que suprime, cual Prometeo insufla en la historia efigie el hálito vital que la humaniza" (página x).

4. La última versión que conocemos de este drama es la del señor Martínez Lafuente, inserta en el volumen VI de su Colección.

INTERMEDIO DE LOS SONETOS

LOS SONETOS DE SHAKESPEARE

In literary value Shakespeare's sonnets are notably unequal, dice Sir Sidney Lee en su magistral biografía del poeta inglés. Y, en realidad, aunque se encuentran en los sonetos shakespearianos rasgos de verdadera poesía, son tan aislados y están rodeados de tal número de pensamientos poco notables, que no hubiera salido el vate de Stratford de la obscuridad de los poetas medianos si no hubiese producido otra cosa. Fueron escritos en la primera época de la vida literaria del gran dramaturgo, y sus relaciones con las producciones de aquel tiempo, debidas a Shakespeare, son tan estrechas, que, de no poseer la certeza de la paternidad, podríamos sospecharla, siquier fuese por el débil argumento de la analogía. Las diferencias que existen se deben únicamente al distinto procedimiento exigido para la confección del diálogo y para la rigidez que preside en los catorce versos de los sonetos.

Pero estas composiciones se recuerdan con mayor interés que el que despertarían dado su valor artístico, aun siendo obra del autor más genial de la literatura inglesa; y es que, aparte y por cima de sus condiciones estéticas, está el valor relativo que alcanzan, merced a la sospecha que despiertan de que en ellos se encierran valiosos elementos autobiográficos. En autor de menos importancia, y en Shakespeare mismo, si tuviéramos mayor número de datos sobre su persona y su vida, no llamarían tanto la atención; pero el misterio y el secreto más impenetrables rodean a esta figura tan admirada, y aunque ilustres investigadores han arrojado mucha luz para disipar toda tiniebla, la obscuridad persiste; no debemos contentarnos con lo que se conoce; ni la crítica está satisfecha de su obra ni el público puede considerarse bien servido. Malone, Halliwell-Phillips, Furnivall, Lee, Wallace y tantos otros, merecen reconocimiento eterno; mas sus esfuerzos no han agotado la materia, si bien ésta es como mina en la que continuamente desaparece el filón.

Los sonetos de Shakespeare han sido, pues, el intrincado laberinto en que todos han entrado para ver de asentar afirmaciones categóricas. Sin embargo, esas 154 cortas composiciones se han encerrado en un cuadro inexpugnable, y de ellas, en lugar de la buscada luz, ha nacido la más interminable discusión. El misterio se manifiesta desde el principio de la obra.

Dos de estos sonetos, el 138 y el 144, aparecie-

ron en 1599, sin que tuviera noticia alguna su autor, en el poema *The Pasionate Pilgrim,* y en 1609, el día 20 de mayo, se concedió licencia a Tomás Thorpe para que los publicase, sin que tampoco supiese nada Shakespeare. Como tales sonetos habían sido dados a conocer, a menos en gran parte, en la tertulia de *La Sirena,* y como el manuscrito de los mismos andaba de mano en mano, se explica perfectamente que pudiesen ser impresos en la forma indicada. Lo que ya resulta un secreto es la dedicatoria, que dice así:

TO. THE. ONLIE. BEGETTER. OF.
THESE. INSVING. SONNETS.
MR. W. H. ALL. HAPPINESSE.
AND. THAT. ETERNITE.
PROMISED
BY
OUR. EVER-LIVING. POET.
WISHETH
THE. WELL-WISHING.
ADVENTURER. IN.
SETTING
FOTH

T. T.

¿Quién puede ser *Mr. W. H.?* Opiniones no faltan para determinarlo; pero ninguna nos convence. Se ha dicho que las citadas iniciales pueden referirse a William Herbert, conde de Pembroke; al conde de Southampon, Henry Wriothesley; a William Hall, y hasta al mismo Shakespeare (*Wil-*

liam Himself!), amén de haberse hecho otras atribuciones menos importantes. Todas ellas han sido dadas de mano por los críticos con poderosas razones; así que no podemos inclinarnos por ninguna.

Si despierta semejantes vacilaciones la dedicatoria, no las despierta menores el cuerpo del libro; pero como las consecúencias que pueden desprenderse de ello son más importantes, vamos a mencionar las más notables teorías que se han formulado sobre la materia con mayor detenimiento.

Malone fué el que inició la división de los sonetos en dos grupos: el primero, que comprendía los señalados con los números 1 al 120, se referían al *amigo;* los restantes a la *dark lady*. Es decir, que en este librito aparecen dos personas relacionadas con el autor: un hombre y una mujer.

Todos, a porfía, pretendieron investigar quiénes eran; el hombre, dadas las pruebas de respeto que merecía por parte de Shakespeare, debió de ser un decidido protector del poeta, y había necesidad de identificársele, pues ello nos podría, entre otras cosas, explicar el valimiento que tuvo el dramaturgo en Londres y las prosperidades que gozó. La mujer tampoco había de quedar entre lo desconocido, ya que su identificación haría conocer detalles preciosos acerca del carácter del escritor, y quizá secretos que no se sospechaban siquiera.

Grande fué el ingenio que demostraron los autores al exponer sus opiniones, y se barajaron los nombres de los Condes de Pembroke y Southamp-

ton, dándolos como los reales correspondientes al dicho varón a quienes se referían los sonetos, habiendo una gran mayoría y muy discretas razones para sostener el segundo de estos asertos; por lo menos, muchos de los sonetos están dirigidos a él, o contienen alusiones al mismo, como ocurre con el CVII, en el que también hay referencias a la muerte de la reina Isabel.

Pero como las dedicatorias de los poemas *Venus and Adonis* y *The Rape of Lucrece,* daban a conocer ya la protección que Enrique Wriothesley dispensaba a nuestro poeta, y como esta protección estaba puesta igualmente de manifiesto por otros hechos, ya absolutamente históricos, ya de carácter legendario, el valor de los sonetos disminuyó desde este punto de vista, puesto que no revelaban nada nuevo, quedando en pie la cuestión de la *dark lady*.

Guillermo Shakespeare había casado con Anita Hathaway, sin que se tengan noticias ni del día ni del lugar en que se verificó la ceremonia. Fué esto en 1582. Nada se sabe acerca de la constitución física de Ana Hathaway; lo que sí parece cierto es que no vivían juntos los esposos en Londres, porque ella residía constantemente en Stratford, mientras el autor de *Hamlet* residía, excepto cortas temporadas, en la capital inglesa. Se buscó maliciosamente quién pudiera ser *la dama de la cabellera negra,* y se sostuvo que se trataba de mistress Mary Fitton, hija de Edward Fitton. La principal razón que se adujo en contra de esto fué

que, según el retrato que se conserva de Mary Fitton, puede atestiguarse que era rubia; aquellos retratos que se han querido presentar como testimonio de que era morena, se reputan por apócrifos con razones poderosas. Pocos son los que pretenden mantener esta teoría, y, por tanto, la damos por fracasada (1).

Míster Arthur Acheson pretende sostener que la misteriosa dama es la posadera de Oxford *mistress Davenant.* Enemigos francos de todo cuanto quiera sustentar la existencia de tales amores de Guillermo Shakespeare, no podemos admitir semejante aseveración. No creemos que sea testigo digno del menor asomo de atención el propio Guillermo Davenant, hijo de la calumniada mujer, y, por consiguiente, como no se encuentra otro fundamento para sostener la veracidad de la leyenda, la rechazamos en absoluto, y con ella, a la opinión de Acheson, la cual, aparte de que se basa sobre falsos cimientos, tiende a dar una importancia excesiva a una pasión que, aun de existir, no podía

(1) Es curioso el contraste que ofrece el carácter de la dama de los sonetos y el delicado de las principales heroínas de los dramas de Shakespeare. La única de éstas que ofrece semejanzas directas con aquélla es Cleopatra, por lo que hay autores que han llegado a pensar si se inspiró el poeta al escribir las poesías de que hablamos en el recuerdo de la antigua Reina de Egipto. No ha faltado también quien haya pronunciado el nombre de Elisabeth Vernon para señalar a la *dark lady;* pero la conclusión es tan exacta como la que se refiere a Mary Fitton.

estar tan arraigada en el alma del poeta, desde el momento en que la distancia que separaba a los amantes no era salvada más que en algunos de los viajes que hacía él a Stratford, pues sabido es que el autor de *Otelo* seguía indistintamente, al trasladarse a su pueblo natal, el camino de Oxford o el de Banbury y Aylesbury. ¡ Causa verdadero dolor ver cómo una historia que debiera olvidarse, se conserva en nuestros días, dándole tal incremento!

Se ha mantenido, además, que los sonetos eran una correspondencia poética, hecha por encargo de los nobles que protegían al genial dramaturgo; pero esto no es ni siquiera probable (1).

* * *

Perdida la importancia autobiográfica, ¿qué valor tendrían los sonetos? Esta consideración ha motivado, sin duda, el tesón con que se conserva toda teoría con tendencia a enlazar estos poemitas con la vida del autor; pero si los hechos se presentan encauzando la cuestión por otros derroteros, ¿por qué se los ha de rechazar? Se nos dirá, indudablemente: ¿Puede presentarse una prueba irrecusable de que en estas composiciones no existen los datos personales que se pretenden adivinar? A lo cual nos veremos forzados a responder: No; a tales hipótesis no se puede contestar sino con otras hipótesis. Hay problemas en la vida

(1) De otra teoría que rebaja en grado sumo la moralidad de Shakespeare, no queremos hacernos eco siquiera.

que nunca llegarán a convertirse en tesis demostradas, así como hay hipótesis que parecen indemostrables y el tiempo se encarga de atestiguar su razón (1).

En la vida de Shakespeare hay pocas verdades inconcusas; de aquí que alcancen tan gran aprecio las dudas que se puedan cimentar, aunque sea tan débilmente que haya de reputárselas como simples sospechas.

Tal se piensa al estudiar los sonetos y observar que más parecen producto de una imitación literaria que expansión del alma del autor, y tal defiende Sir Sidney Lee con razones de gran peso, aunque no sean definitivas, y ella es la que, a nuestro humilde juicio, resulta la más verosímil.

Efectivamente, desde 1591 a 1597, la afición a esta clase de composiciones fué enorme en Inglaterra. El Conde de Surrey y Sir Tomás Wyat habían publicado ya en 1557 diez y seis sonetos el primero y treinta el segundo, los cuales fueron incluídos en la Miscelánea poética llamada *Songes and Sonnetes,* y tras ellos publicaron sus colecciones, ora en obras aparte, ora en florestas, Watson, Sir Philip Sidney, Samuel Daniel, Henry Constable, Barnabé Barnes, Giles Fletcher, Tomás Lodge, etcétera, etc., bebiendo casi todos ellos en las fuentes de la literatura francesa, la que, a su vez, ha-

---

(1) En semejantes categorías deben incluírse las que tienden a demostrar quién fué *Alonso Fernández de Avellaneda.*

bía buscado la inspiración en el lírico italiano que inmortalizó a Laura.

Shakespeare apareció en medio de aquella sociedad y se aficionó a la forma poética que estaba en boga, como lo prueba la presencia de los tres sonetos de la comedia *Love's Labour's Lost,* los de los coros de *Romeo and Juliet* y el que se ve en *All's Well that Ends Well* (1).

Lee cita varios casos, que no hemos de repetir, en que la imitación está patente, como en el verso:

To love, my lord, I do knight's service owe...

que corresponde al soneto IX de Daires y el siguiente del soneto XXVI de Shakespeare:

Lord of my love, to whom in vassalage...

de todo lo cual se deduce la dependencia inmediata

(1) Las tres obras pertenecen, según la cronología más admitida, a los años comprendidos entre 1590 y 1600. Los sonetos citados son los que empiezan:

"If love make me forsworn, how shall I swear to love?"
(*Love's Labour's Lost,* IV, esc. II.)

"So sweet a kiss the golden sun gives not."
(*Idem íd.,* IV, esc. III.)

"Did not the heavenly rhetoric of thine eye."
(*Idem íd.,* IV, esc. III.)

"Two households, both alike in dignity."
(*Romeo and Juliet,* prólogo.)

"Now old desire doth in his death-bed lie."
(*Idem íd.,* I, final.)

"I am St. Jaques' pilgrim, thither gone."
(*All's Well that Ends Well,* III, esc. IV.)

de los sonetos shakespearianos con relación a las obras de Ronsard, Jodelle y otros franceses, así como de algunos ingleses contemporáneos. Esto se conforma con la filiación histórica de los dramas, los cuales, como es sabido, tienen un antecedente inmediato, por lo que se explica el poco valor que daba el poeta inglés a sus producciones, pues no acertaba a adivinar que con su genio convertía en rayos de sol lo que antes apenas habían sido gusanillos de luz.

Se descubre cierta analogía entre el soneto LXVI (1) y el de nuestro célebre Argensola: *Dime, Padre común, pues eres justo...*

La serie de imitaciones descubiertas y el co-

---

(1) Lo transcribimos para facilitar la comparación:

"Tir'd with all these, for restful death I cry,
as, to behold desert a beggar born,
and needy nothing trimm'd in jollity
and purest faith unhappily forsworn,
and gilded honour shamefully misplac'd
and maiden virtue rudely strumpeted,
and right perfection wrongfully disgrac'd.
and strengh by limping sway disabled,
and art made tongue-ty'd by authority,
and folly (doctor-like) controlling skill,
and simple truth miscall'd simplicity,
and captive Good attending captain ill:
tir'd with all these, from these would I be gone
save that, to die, I leave my love alone."

Estas ideas eran un verdadero tópico en aquel tiempo, y, desde luego, no hay relación directa entre ambos poetas: Argensola sobrevivió a Shakespeare, y

nocimiento del verdadero propósito que persiguieron algunos contemporáneos al escribir composiciones de esta índole, permite establecer la hipótesis dicha, y no dar mayor alcance a las composiciones objeto del estudio presente.

Se nos objetará que una imitación no puede ser tan continuada que produzca hasta 154 sonetos; a lo cual se puede responder que no se proponían los autores de aquel tiempo imitar *un soneto,* sino hacer una colección, un libro, como lo habían hecho Petrarca y los poetas franceses.

También puede apuntarse que nosotros mismos hemos reconocido en el soneto CVII, y en algunos otros, alusiones históricas, y, por consiguiente, puede sospecharse las haya en otros casos, con lo que puede sostenerse que nacieron por inspiración original; pero, por un caso particular, no es lícito generalizar nunca; lo probado no puede tener mayor extensión que la prueba.

Y, a fin de cuentas, hemos reconocido que no se puede presentar esta argumentación más que como fundamento de una hipótesis que el tiempo

---

éste era desconocido en España por aquellos días, a pesar de las continuas relaciones que mediaban entre Inglaterra y nuestra nación. En el mismo Shakespeare encontramos una variante del tema de los sonetos citados en el señalado con el número XXIX. El principal fruto que puede sacarse de estos cotejos es el parangón que puede hacerse entre el carácter de los dos poetas: el inglés se muestra lírico-erótico; el español, lírico-religioso. La estructura de los sonetos shakespearianos corresponde a los de su época.

se encargará de atestiguar si puede llegar a ser tomada como una verdadera solución.

Y, de ser cierta, el legítimo valor de los sonetos de Shakespeare, aparte del artístico, que, aunque relativo, no les falta, resultaría el inherente a servir para comprobar la evolución que sufrió el poeta, iniciándose en el temperamento lírico que resplandece en sus primeros pasos por la escena y terminando con el dramático, de una serenidad objetiva admirable, que brilla con el esplendor de un día tropical en los grandes dramas que forman la base sobre que se sustenta la admiración que por él siente el mundo entero. Si no se encuentra el elemento personal que se refiere a los hechos, ese libro encerrará la autobiografía que no falta en toda producción artística, y que consiste en ser un reflejo del alma del autor (1).

Valgan estos datos preliminares, ya que este problema está tratado por algunos traductores españoles en los prólogos de sus traslados, y, mejor que exponer sus noticias, teniendo que modificar algunos conceptos, preferimos incluír nuestra introducción imperfecta y en gran parte subjetiva,

(1) Las teorías sobre la materia se multiplican aún en nuestros días. En el suplemento del *Times* del día 20 de abril de 1916 se publicó una carta firmada por Robert Palk, en la que se sostiene, fundándose en versos que *adapta* el autor a su gusto, que reflejan la vida de sir Walter Raleigh y que el protagonista masculino de los sonetos es el príncipe Enrique, hijo de Jacobo.

debido a que la cuestión de los sonetos shakespearianos es de las que, por falta de datos, requiere imperativamente el propio sentir para la formación de un criterio nunca definitivo; que los datos de la conciencia son de muy relativo valor para la Historia.

1. Al Marqués de Dos Hermanas corresponde la primacía en el intento de traducción de los sonetos de Shakespeare. Nada más en este punto alcanzó la prioridad que ambicionaba. Pero su traducción es de difícil manejo. En el tomo I de su malograda edición de las obras de Shakespeare inserta un "Breve estudio sobre los sonetos", que ocupa las páginas 215 a 299 del volumen. En este comentario va introduciendo los sonetos a medida que habla de ellos, vertiéndolos en prosa y pretendiendo que, al publicarlos en la forma dicha, de una manera dependiente del estudio, resulten agrupados por identidad de asuntos. Así traduce hasta 36 de los 154 que componen la total producción shakespeariana en este asunto (1).

2. En *La España Moderna,* tomos 44, 48, 58 y 59, publicó M. A. Caro la versión de los sonetos *Amor de mujer* (2), tan libremente interpretado, que no nos atrevemos a señalar a cuál corresponde

(1) Son los sonetos 1, 2, 3, 7, 19, 25, 27, 28, 43, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 78, 113, 116, 123, 127, 130, 131, 137, 138, 140 y 146.

(2) Se encuentra repetido en la pág. 170 del número de febrero de 1893 y en la 42 del tomo 51.

en el original, y los titulados *Retractación, Día y noche, Joyas del corazón* y *Amor verdadero* (1).

3. a) *XXIV sonets de Shakespeare, traducció directa ab breus notes d' introducció per M.*[*agín*] *Morera y Galicia*. Vilanova y Geltrú (Barcelona), *MCMXII*. Al fin: *La present traducció catalana dels admirables XXIV* Sonets *de Shakespeare, deguda a M. Morera y Galicia, s' acabá d' estampar a Vilanova y Geltrú el día 11 de novembre del' any 1912 per Oliva,* impresor; XV + 24 + 2 hojas sin foliar, 8.°

b) *Selecta de sonets de Shakespeare*. Traducció catalana per M. Morera i Galicia. Oliva, impresor. Vilanova i Geltrú, 1913. Al fin: *Per Nadal de MCMXIII, acabá de estampar Oliva, impresor, aquesta "Selecta de sonets de Shakepeare" posats en versos catalans per M. Morera i Galicia.*

El inspirado poeta catalán que firma esta traducción ha hecho un trabajo muy notable y digno de ser llevado a último término. En las dos ediciones indicadas inserta sendos estudios sobre el particular, en los que analiza las teorías principales que sobre la materia se han suscitado. En la traducción respeta la forma estética del original, siendo admirable la maestría con que salva las dificul-

(1) Son los que se numeran en las ediciones inglesas más frecuentemente con los números XXIX, XLIII y CXVI; pero difieren mucho del original, sobre todo el último.

tades que tal estructura presenta, para no ser molesta a oídos peninsulares (1).

4. En el número de septiembre de 1915 se insertan en la revista *Cuba Contemporánea* 10 sonetos de Shakespeare, traducidos por don José de Armas y Cárdenas. No titubeamos en afirmar que es éste el mejor intento de traducción que en España tenemos de esta labor especial del poeta inglés. Dos de las composiciones citadas se publicaron anteriormente en *El Fígaro,* de Cuba; otra, en *Blanco y Negro,* y después de su inserción en la revista que citamos, se han reproducido algunos en distintas revistas inglesas (2). Respeta, como el señor Morera y Galicia, la estructura del soneto shakespeariano, que no es otra que la del soneto de la época de Isabel de Inglaterra (3).

5. Hemos visto también tres sonetos de Shakespeare, traducidos por don Julio Acebal, en el se-

(1) Los sonetos que traduce son: *I, VIII,* XII, *XVII, XXIII, XXVII, XXIX, XXX, XXXIII,* XXXV, *XLIV,* L, LI, LIV, *LVII,* LX, LXI, LXIV, *LXVI, LXX, LXXI, LXXXIII, LXXIV,* LXXV, LXXXVII, XC, *XCI,* XCII, *XCIII, XCIV, XCV, XCVI,* XCVII, XCVIII, XCIX, CII, CV, CVI, CIX, CXI, CXIII, CXVI, CXIX, *CXXI,* CXXVIII, CXXIX, CXXXVII, CXXXVIII, *CXL,* CXLI, CXLIII, CXLIV, *CXLVI, CXLVII, CXLIX, CLIV.* Subrayamos los que se encuentran en las dos ediciones.

(2) Nosotros reprodujimos dos de ellos en nuestra obra *Shakespeare y su tiempo.*

(3) Los sonetos traducidos son: 18, 25, 29, 37, 65, 71, 100, 121, 138, 153.

manario *España* (número 69 del año II, correspondiente al 18 de mayo de 1916).

6. En el libro de don Fernando Maristany, *Las Cien mejores poesías líricas de la lengua inglesa,* Valencia, 1918, se inserta la versión de los sonetos XVII, XVIII, XXX, XXXIII, LX, LXVI, LXXI, LXXIII, LXXIV, CVI y CXVI. Se publican igualmente cortísimas canciones de *La Tempestad* y *Mucho ruido para nada.* Los sonetos conservan la estructura del original.

En general, puede decirse que de estas interesantes producciones del poeta inglés se han hecho pocas versiones en nuestra Península, éstas con límites estrechos, pero todas con fidelidad y elegancia poco comunes. ¡Lástima que no se pueda elogiar todavía el feliz término de una traducción completa de tales composiciones!

CUARTO PERIODO

(1610-1611)

XXXI

CIMBELINO

1. La versión más antigua de esta obra es la de don Eudaldo Viver, que forma parte de la Colección Nacente, tomo II, páginas 5 a 46.

2. Guillermo Mácpherson incluyó su traducción en el tomo VI de su Colección (CXC de la Biblioteca Clásica).

3. Modernamente se ha publicado la traducción de A. Blanco-Prieto, que forma parte de la Colección publicada por la biblioteca "Arte y Letras", Casa editorial Maucci. El tomo, siguiendo la perniciosa costumbre copiada de los franceses por los editores españoles, no tiene fecha de publicación.

No creemos necesario probar que esta versión es de procedencia francesa. Baste con citar la interpretación dada a la frase: *But what's the matter?*, que dice: *Pero ¿a qué causa? Gentle lady* está traducido como *amable señora*. Es inútil esforzarnos en determinar la verdadera fuente de esta traducción, que no es, por otra parte, una sola. Se trata de un verdadero *pastiche*.

4. Acaba de publicarse la traducción del señor Martínez Lafuente, inserta en el vol. IV de la Colección de la casa "Prometeo" (Valencia).

XXXII

CUENTO DE INVIERNO

1. Sólo tres traducciones conocemos de esta composición dramática de Shakespeare, cuya característica es la desigualdad. La primera pertenece a don José Arnaldo Márquez, y se publicó en 1884, en la biblioteca "Arte y Letras", de Barcelona.

2. En el tomo V de la Colección de Mácpherson (CLXVI de la Biblioteca Clásica) se incluye la segunda de las traducciones a que hacemos re-

ferencia. Con el acierto con que en casi todos sus prólogos tiene este traductor, observa en el correspondiente a la producción que citamos: "Las extravagancias y anomalías de esta comedia justifica el título de *El Cuento de invierno* que Shakespeare le dió, pues en ella el autor acepta como base de su obra lo improbable, lo fantástico y lo maravilloso, y, más que en ninguna otra de sus comedias, están desatendidas en ésta todas las unidades impuestas por las conveniencias clásicas." (1) No se crea, por esto, que sustenta Mácpherson un criterio moratiniano.

3. La tercera versión que hemos de citar es la publicada por la casa "Prometeo", de Valencia, escrita por el señor Martínez Lafuente (vol. II).

XXXIII

LA TEMPESTAD

1. Si hemos de pasar de soslayo por la versión de don Pablo Soler, inserta en el volumen I, páginas 409 a 431 de la Colección Nacente, no así hemos de prescindir de las dos que a continuación mencionamos.

2. Como en los sonetos, la gran importancia de esta comedia consiste en una manifestación autobiográfica que en ella descubren los críticos. Se ha creído constantemente que en esta obra se encierra un simbolismo; es como el adiós dado por

(1) Págs. 299 y 300.

Shakespeare a su propio genio; es cual la renuncia a crear nuevos portentos; es el crepúsculo vespertino del sol del dramaturgo. La figura de Próspero se ha tomado como la representación del propio espíritu literario de Shakespeare; con tal suposición, llena de romanticismo, se envuelve al poeta entre los velos del misterio, y ¿quién destruye el velo poético con que se rodea a un genio? Si no es verdad, si por la mente del autor no pasó nunca el simbolismo que se le imputa, debe creerse que, ciertamente, hubo de existir, aunque no tengamos pruebas con que defender el aserto. Cuando los datos faltan, cuando la historia ha querido como quedar indefinida, tenemos el derecho de prescindir de la realidad y sumirnos en las bellezas que forja la fantasía.

Toda la nebulosidad que envuelve el original, toda la niebla que parece sentirse alrededor de los personajes y de la acción en el texto shakespeariano, lo encontramos trasladado fielmente en el trabajo llevado a feliz término por don Jaime Clark. Su versión de *La Tempestad* ocupa la primera parte del volumen IV de su Colección. Es tal trabajo uno de los que creemos más acertados del traductor. Toda la melancolía, el desmayo, la serena tristeza que de las palabras de Próspero (1) tienen en el original, se reflejan en la tra-

(1) La figura ideal de este personaje concuerda con el idealismo constante de las figuras femeninas de Shakespeare. ¿Sentiría el poeta inglés, como el moderno americano, *un ansia de ilusiones infinita...?*

ducción como las de las márgenes del arroyo se reflejan en la corriente. Y, extraña coincidencia: Shakespeare apenas colaboró en otra obra después de haber escrito esta comedia; la Colección de Clark termina en el mismo volumen en que fué incluída su versión de *La Tempestad*. Dramaturgo y traductor pudieron decir como Próspero:

> "Abjuro
> aquí esta magia cruda; y en habiendo
> pedido cierta música solemne,
> cual lo hago ahora mismo, para que obre
> en sus sentidos este aéreo encanto,
> rompo mi vara y la sepulto algunas
> brazas so tierra, y do plomiza sonda
> jamás llegó, sumergiré mi libro."

3. No menos notable es la traducción de Mácpherson, que ocupa las páginas 151 a 255 del tomo IV de la Colección (CII de la Biblioteca Clásica).

4. La versión hecha por el señor Martínez Lafuente se encuentra en el vol. VIII de su Colección.

XXXIV

ENRIQUE VIII

1. No es este drama histórico (última producción del vate de Stratford) enteramente debido a su mágica concepción: el nombre de John Fletcher debe hermanarse en esta ocasión con el del

mayor dramaturgo que en Inglaterra ha existido. Las *Crónicas* de Holingshead, la *Vida de Wolsey,* por Cavendish, y la obra de Foxe, *Acts and Monuments of the Church,* dieron las materias para la composición de la tragedia, de la que no poseemos más que dos versiones: una hecha al través de la de Benjamín Laroche, como las que ya hemos apuntado, que se deben al mismo traductor, Francisco Nacente. Es lástima que no se pueda leer en España una buena interpretación del texto de la obra que citamos, en la que, al igual de un escritor español, decían en el prólogo los autores:

"Hoy no, no vengo a haceros reír; presentamos objetos graves y serios, sucesos importantes y trágicos (1), escenas notables y patrióticas, que hacen derramar lágrimas." (2)

2. La segunda versión castellana de esta tragedia en el vol. V de la Colección traducida por el señor Martínez Lafuente.

---

(1) Se inserta esta versión en el tomo II, págs. 79 a 112 de la Colección.

(2) En el Introito al auto sacramental *La fuente de los Siete Sacramentos* había escrito ya en España Juan de Timoneda:

"Pues sé que no es menester
combidar aquí a reyr,
sino contemplar saber
como Dios se da en comer
para su gloria subir."

INFLUENCIA
DE LOS DRAMAS DE SHAKESPEARE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

En el estudio histórico de un autor, y sirviendo como de piedra de toque para señalar su importancia, se pueden determinar dos hechos de idéntica naturaleza, aunque de resultados bien diversos: el primero de los hechos a que nos referimos es la relación que el estudiado tiene respecto de autores que le precedieron en la vida o de escritores contemporáneos; el segundo, el influjo que el citado autor ha ejercido sobre literatos contemporáneos o sobre la posteridad. Afánanse los críticos por señalar las fuentes utilizadas por Shakespeare en sus dramas, y no dejan en silencio la enorme ventaja que alcanzó sobre sus modelos, hasta el punto de que nadie recuerda a éstos después de haber escrito aquél; si alguna vida tienen es la que les presta precisamente el saqueo que sufrieron por parte del genio. La influencia que el inmortal dramaturgo ha ejercido y ejerce es universal, y aunque en nuestra Península no

ha tenido caracteres de gran consistencia y perpetuidad, bien merece que intentemos esbozar cuanto a este punto tan poco estudiado se refiere.

Si, precisamente, procuramos distinguir las diversas formas que la relación de dependencia entre los escritores puede revestir, podremos señalar los siguientes grupos:

1.° El formado por uno que influye directamente sobre varios escritores, siendo el que se toma por tipo jefe de una escuela literaria, y revistiendo casi siempre los caracteres del genio.

2.° El que forma un autor al ser influído por otro, del que se convierte en verdadero satélite literario.

3.° El que forman alguna obra y otras que dependen de la misma, o diversos pasajes de distintas producciones, enlazados directamente entre sí; y

4.° El grupo de menor importancia, y que se constituye sobre la base de una influencia indirecta, que se puede subdividir: *a*), en influencia determinada al través de otra obra que fué inspirada directamente por el legítimo modelo, tendiendo entonces a formar escuela literaria, y *b*), falsa influencia, llamémosla así, que se manifiesta por una apariencia de relación, cuando, en verdad, hay una absoluta independencia entre el seudomodelo y la composición que se presenta como dependiente del mismo.

Intentamos demostrar en nuestras notas dos tesis: que en España, no solamente faltan los ca-

sos primero y segundo respecto al dramaturgo inglés, sino que de ninguna manera pueden presentarse; así como que los dos últimos casos señalados revisten muy escasa importancia.

A) Carencia del influjo directo de Shakespeare sobre la totalidad de la obra de un autor o autores españoles.

La vida de las naciones en la época del autor de *Hamlet* dependía de dos ideales principalmente: el ideal político y el religioso; por el primero perseguían los monarcas de aquel tiempo alcanzar una verdadera hegemonía sobre los demás; el segundo avivaba rencillas y tendía a dividir a Europa en dos porciones: la que dependía de Roma y la que pugnaba por constituír diversos grupos con el lazo de unión de reconocer como principio fundamental en materia de espíritu el libre examen. España, por lo extenso de su poderío, tuvo que representar un importantísimo papel en la vida general de Europa, y su existencia estuvo regida por los mismos principios que hemos distinguido.

El emperador Carlos V veía aumentar sus dominios con las conquistas que de día en día iban siendo más importantes en el Nuevo Mundo; pero, en vez de considerar tales empresas como fin, las empleó como medio y creyó que el oro de América había de servir para conquistar a Europa. Unos derechos hereditarios habían ensanchado el Imperio español (que al principio del

reinado del hijo de Felipe *el Hermoso* estaba constituído por España y sus posesiones de América especialmente) con la corona del Imperio alemán, y en Alemania se verificó en aquellos días la revolución espiritual que encarnó especialmente en el movimiento luterano; el ideal religioso hirió, pues, en su constitución al citado Imperio español. Al oponerse el Emperador a la reforma luterana había de buscar un punto de apoyo, y ese punto hubo de ser nuestra Península, por lo que desde el momento en que se presentó la escisión religiosa quedó España como representante del catolicismo y su baluarte y defensor.

La política de expansión y el anhelo de preponderar sobre los demás monarcas ocasionó otro hecho importante: la rivalidad entre Francia y España. La ocasión para que esta rivalidad se pusiera de manifiesto la dió la discusión sobre los derechos a los Estados de Italia, que ya se habían puesto en litigio en tiempos de los Reyes Católicos. Bien determinada esta rivalidad, mezcláronse los dos ideales para seguir fomentando la enemiga, y a la lucha política se unió la lucha religiosa, que procuraba minar el terreno interiormente en cada una de las naciones a fin de que alcanzase la victoria aquella que mejores condiciones había de ofrecer a católicos o a protestantes.

Con esto quedó definido el valor de cada una de las naciones europeas; España, católica en sus cimientos, discutía los derechos a Francia; Alemania se enfrascaba en sus discusiones teológicas,

y era la hoguera desde la que se proyectaban y propagaban los incendios políticorreligiosos; Francia luchaba contra España pugnando por convertirse en árbitra de Europa, y veía su vida interior agitada por los esfuerzos de católicos y hugonotes. Italia no tenía personalidad propia, si no es en el campo espiritual, y apoyaba moralmente ya a unos ya a otros, según la política de los Papas. Inglaterra tenía una especial fisonomía impuesta por sus conveniencias de nación isleña y por el carácter singular de su Reforma; la revolución religiosa de Alemania y su expansión por Europa era intelectual; la de la Gran Bretaña era formal, práctica. La guerra de cien años había dejado unas huellas de enemistad entre los ingleses y Francia, y el matrimonio de Enrique VIII con Catalina de Aragón no produjo resultados políticos notables; tales circunstancias eran la casi única relación que aquella potencia tenía entonces con el Continente, ya que había roto cuanto oficialmente la ligaba con el Papa.

Un hecho vino a romper aquel aislamiento: el matrimonio de María Estuardo con Francisco II de Francia. Esta nación creyó acrecentar su poder de una manera cómoda y a propósito para el desarrollo de planes ulteriores siguiendo la política de matrimonios que, si por el momento solía producir consecuencias saludables que permitían una paz o la preparaban, a la larga no ocasionaba sino fuertes contiendas; que tal política fué la causa de las rivalidades entre España y la nación vecina.

la que, para inclinar la balanza en su favor, se preparaba con la alianza que por el citado matrimonio se establecía entre Francia y Escocia. De tal suceso se derivó la intervención de Inglaterra en la política general de Europa. Carlos V, que veía crecer el poder de su rival con aquel acto político y veía amenazada su influencia religiosa porque el Monarca francés podía fácilmente erigirse en campeón del catolicismo para atraerse a los Papas y decidir de este modo la contienda en Italia, ideó los medios de desbaratar los planes de sus enemigos y propuso el matrimonio del príncipe Felipe con la Reina inglesa. "Mirando el bien de la Iglesia católica en reducirle en Inglaterra —escribe un historiador—, lo aprobó el César [el matrimonio citado], y por creer y asegurar con ello su Monarquía por sucesión. Y porque habiendo casado María Stuart, reina de Escocia, hija del rey Jacobo V, póstuma, y criada en Francia desde su año sexto, con el delfín Francisco II, hijo del rey Enrique II, enemigo de César, su poder largamente crecía." (1)

Los historiadores se desatan en diatribas contra el Monarca español por semejante determinación (2), y, en verdad, que las ventajas produci-

(1) Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo, rey de España*. Madrid, Imprenta, estereotipia y galvanoplastia de Aribau y Compañía, 1876; 4 vols., tomo I pág. 17.

(2) "Sólo el deseo que tenía el Emperador de hacerse con una alianza que le podía ser de utilidad en la situación de sus negocios explica un paso tan extraño,

das por tal matrimonio fueron nulas y las desventuras grandes. Por muchas facilidades que dió el Emperador, la impopularidad de la boda fué general en la Gran Bretaña, y cuantas mayores eran aquéllas mayor se hacía ésta, pues creían los ingleses ver tras las complacencias de Carlos V el propósito final de la conquista del país. Escritor tan panegirista del principio religioso que había de triunfar con la realización del proyecto como William Cobbett, comentaba algunos siglos más tarde: "Es preciso confesar, como lo únicamente

---

tan a todas luces imprudente." Evaristo San Miguel, *Historia de Felipe II, rey de España.* Madrid, Ignacio Boix, editor, 1844; vol. I, pág. 205. "Formó [Carlos V] el designio de unir a Felipe con María, asegurando así en favor de su hijo la posesión de la Corona de Inglaterra, de la misma suerte que por el matrimonio del hijo de su rival, Enrique II de Francia, había pasado a él la soberanía de Escocia. Desacierto era, seguramente, tratar de someter a común dominio naciones tan desemejantes en muchas cosas y en intereses tan incompatibles como eran España e Inglaterra; y no han dejado los historiadores de extrañar que Príncipe por experiencia tan persuadido de lo difícil que es gobernar reinos apartados unos de otros, se empeñase en aglomerar estas dificultades sobre los hombros de su inexperto primogénito; pero el ansia de adquirir es achaque universal, y no hay ambición que retroceda ante la idea de que por poco que uno posea es más de lo que con acierto puede manejar." William H. Prescott, *Historia del reinado de Felipe Segundo, rey de España,* traducida por don Cayetano Rosell. Madrid 1856; vol. I, pág. 92.

cierto en esta materia, que, a pesar de todo, la nación miró con *cierto recelo* este enlace con un *extranjero*, recelo que, aunque acaso excesivo, no estoy dispuesto a censurar a nuestros antepasados católicos." (1)

En verdad, la boda entre Felipe II y María Tudor fué hecha por razón de Estado, faltando por completo el cariño entre los contrayentes, y originó no pocos disgustos a las dos naciones interesadas en la cuestión. Las miras católicas tuvieron un positivo efecto, pero fué efímero; las políticas no alcanzaron más realidad que la de hacer confiar al Rey católico con fuerzas que le llevaron a aventuras que obligan a leer con extrañeza aquellas palabras de Baltasar Porreño: "La paz es fruto de la justicia, y assí en tiempo deste potentíssimo Rey tuvo felicidad su siglo dorado en gozar de suma paz, por su grande gobierno y valor." (2)

Dos veces estuvo Felipe II en Inglaterra: la primera, para casarse; la segunda, para adquirir apoyo contra los franceses. En la primera fué recibido con toda la animosidad posible (3). Un

(1) *Historia de la reforma protestante en Inglaterra e Irlanda*, traducida del inglés al castellano... por Alfonso Chalumeau de Verneuil. Madrid, Impr. de Sancha, 1827; vol. I, pág. 324.

(2) *Dichos y hechos del señor Rey don Felipe segundo el prudente...* Editado en Madrid por Melchor Sánchez, 1663; fol. 149.

(3) "La alianza con España era en Inglaterra emi-

escritor contemporáneo, que tuvo relaciones directas con los que acompañaron al Monarca en su expedición, escribía: "La vida que allí passan

---

nentemente impopular, y la excitación de los ánimos y la antipatía al Príncipe español aumentaron de modo extraordinario. Los agentes franceses atizaron el fuego de las pasiones y repartieron oro a manos llenas; todo lo cual dió por consecuencia un tumulto en febrero de 1554, que se dominó gracias al valor personal y la resolución de la Reina. La hermana de la Reina, la protestante Isabel, debió haber tenido parte también en la trama; pero no habiéndose podido probar nada penable contra ella, Isabel permaneció al lado de María, como viviente amenaza para el porvenir." Maurenbrecher, *La educación de Felipe II* (Inserto en *Estudios sobre Felipe II*... traducidos del alemán por Ricardo de Hinojosa. Madrid, Est. tip. de Ricardo Fe, 1887), pág. 31. Siempre que se ha tratado de matrimonios de reyes ingleses con príncipes extranjeros han abundado las protestas en la Gran Bretaña. Con ocasión que no es del caso exponer aquí se escribió: "La Inglaterra es un País de leyes, y los Ingleses son educados en una extrema veneración a sus leyes, y sobre todo a aquellas que su antigüedad las ha hecho venerables. Y [¿]será possible el creer que se olviden tan fácilmente de la más augusta de todas sus leyes, que es la que ordena la sucessión a la Corona, yendo a buscar un Príncipe extrangero para ponerla en su cabeza, si ellos están apartados por la idea de que algún día se librarán de todas sus deudas, dexándolas caer sobre él?" *Intereses de Inglaterra mal entendidos en la guerra presente con España, traducidos de un libro inglés en lengua castellana, por el P. Juan de Urtassum.* En Sevilla, en la Imprenta Real de don Diego López de Haro. Licencia de 11 de abril de 1741. Pág. 39.

los Españoles no es muy aventajada, ni se hallan tan bien como se hallaran en Castilla. A esto algunos dicen que querrían más estar en los rastrojos del reyno de Toledo que en las florestas de Amadís." (1)

Felipe II hizo cuanto pudo por que las lanzas se tornasen cañas. Empero las pequeñas muestras de simpatía que logró arrancar fueron puramente externas; en lo íntimo se repetía por los ingleses lo que años después expresó Watson refiriéndose a la conducta del Príncipe durante su estancia en la isla: *He was too much a Spaniard to relish any thing that was not Spanish. He could, on no occasion, comply with the manners of the English.* (2)

---

(1) Andrés Muñoz, *Viaje de Felipe II a Inglaterra*, publicado en Zaragoza en 1554 y reimpreso por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, pág. 77. A propósito de la forma como Muñoz compuso su libro, dice el prologuista don Pascual de Gayangos: "Después de presenciar el embarque de don Felipe en La Coruña, verificado el 13 de julio, Muñoz se retiró a Zaragoza, ordenó los apuntes de su viaje, añadió los datos que pudo recoger o le enviaron de Inglaterra, y todo junto lo dió a la estampa dentro de los cinco meses contados desde su partida de aquel punto." Vid. pág. x. Bien merece anotarse, con todo, lo que advertía Cristóbal Suárez de Figueroa en *El Pasajero*: "Como los españoles en tierras extrañas son tan mal acariciados (efectos, sin duda, de invidia o temor, que uno y otro produce la monarquía) por ligerísima ocasión arman grescas peligrosas." Vid. ed. Rodríguez Marín (Renacimiento), pág. 7.

(2) *The History of the reign of Philip the second,*

En la segunda, las pruebas de aprecio fueron mayores, dando lugar con ello a que se haya podido comentar el efecto producido por el *oro español*. Sin embargo, este *efecto,* aunque al parecer fuese notable, no llegaba a despertar una entera confianza (1). Las consecuencias, no obstante,

---

king of Spain, by Robert Watson, MDCCXCII. Basil, by J. J. Tourneisen; vol. I, pág. 12.

(1) Un escritor inglés ha explicado, atribuyéndolo a idiosincrasia nacional, el despego que durante siglos se ha mostrado en su nación a todo lo que no era propio de la misma. "Creo que V. E. habrá observado —dice— que, desde su última permanencia en Inglaterra, ha habido una gran mudanza en los antiguos caracteres distintivos de nuestra nación... Generalmente hablando, tenemos más simpatía que aversión por los extranjeros. Hemos extendido los límites del patriotismo, y nos volvemos cosmopolitas. Nuestra antigua repugnancia hacia los extranjeros no era sólo una preocupación efímera, hija de la ignorancia; no provenía tampoco únicamente de nuestra posición insular; era una creencia que nos había legado nuestra historia. Todos nuestros anales no ofrecen más que una continuación de conquistas por parte de los extranjeros. Los romanos, los sajones, los daneses, los normandos, inspiraron sucesivamente a los habitantes indígenas una antipatía fundada, en mi concepto, hacia cuanto llevaba el nombre de extranjero. Cuando se hubieron cicatrizado las heridas hechas por la conquista, el sentimiento conservó toda su fuerza a consecuencia de los celos del comercio." Eduardo Litton Bulwer, *La Inglaterra y los ingleses*, traducido por Gervasio Gironella. Madrid, Impr. de Marcelino Calero, 1837.—Estas mismas ideas expresan las palabras de Andrés Muñoz: "... los quieren [los ingleses a los españoles] subjectar a sus leyes.

fueron peores la segunda vez que la primera. Conseguido el apoyo solicitado de los britanos para la lucha contra los franceses, se empeñó con ahinco la contienda, y aunque los franceses sufrieron el desastre de San Quintín, lograron apoderarse de la plaza de Calais, que había sido conquistada por los ingleses durante la guerra de cien años. Este hecho se explotó por los enemigos del Monarca español en la Gran Bretaña para hacer ver a sus compatriotas que las miras de éste no podían ocasionar más que la ruina de Inglaterra (1).

Y la reina María Tudor murió apartada de su esposo, dejando el reino en manos de Isabel, su hermana. Cuando mayor era la contienda entablada entre Carlos V y Francisco I, el monarca inglés Enrique VIII afirmaba: "Aquel a quien yo

---

porque como es tan nueua cosa para ellos Españoles en su tierra, quieren assegurarse." Pág. 77. Citamos por la edición de 1554, que está sin foliar. El hecho de no confrontar las señas que don Pascual de Gayangos da del ejemplar que sirvió de base para la reimpresión de los Bibliófilos Españoles con el que se conserva en la Biblioteca Nacional, signatura R-15163, permite sostener que hubo dos ediciones de la obra de Andrés Muñoz. Vol. I, pág. 43.

(1) "En Inglaterra se suscitaron algunos susurros de que esta pérdida tan considerable era causada por haber hecho causa común con Felipe II, de cuyas resultas los ingleses se enconaron más contra él." Tomás González: *Apuntamientos para la historia del rey don Felipe segundo de España por lo tocante a sus relaciones con la reina de Inglaterra,* s. l. ni a., pág. 3.

ayude será el dueño." Y, convencidos de esto, a asegurar la ayuda de Inglaterra se encaminaba la política de las dos naciones beligerantes. La muerte de María obligó a meditar de nuevo sobre el problema, y parece ser que Felipe continuó pensando en asegurarse la alianza necesaria por medio de un nuevo matrimonio. Si hubo ofertas fueron rechazadas; si no se llegaron a entablar las negociaciones abiertamente, fué porque se vislumbró el fracaso (1). Las razones que Isabel tuvo para no contraer matrimonio tenían raíces profundas. Políticamente comprendió que (al contrario de lo que

(1) Los historiadores no están de acuerdo por completo en este punto; pero no hace falta confirmar hasta qué extremo llegaron las negociaciones ni investigar lo que haya de maledicencia en ciertas afirmaciones que suelen leerse. Acerca de este punto escribía el canónigo Tomás González: "Todas las personas del Gabinete estaban divididas en opiniones sobre el casamiento de la Reina. Desde el principio se dejó de hablar de Arundel y de otros del Reino. Susurrábase si convendría casarla con el Rey Católico o con su primo el Archiduque. No se puede venir en conocimiento de si a Felipe le era o no indiferente el que se efectuase con él o con su primo; pero es fuera de toda duda que sus agentes en Londres estaban muy advertidos para sondear cuanto hubiese acerca de esta materia. Sin embargo, la mala opinión en que estaba allí no permitía poner mano en el negocio muy a las claras, y andaban el Conde y sus cooperadores buscando pretextos para introducir la plática. Uno de los ardides que pensaron poner en planta fué persuadir a la Reina y al Gabinete de que el principal motivo que la reina María había tenido

afirmaba Monroe posteriormente respecto de América) los ingleses se debían por completo a Inglaterra, y, por tanto, era precisa una gran libertad de acción para poder realizar los ideales llevados a término por medios más o menos reprobables; y, decidida a prestar su apoyo más eficaz en favor del protestantismo, rehuyó todo cuanto podía dar preponderancia al Rey católico. Por su parte, la Reina inglesa tenía razones poderosas para adoptar el partido religioso que defendió.

Desde entonces la enemiga entre España e Inglaterra fué creciendo de día en día, hasta el punto de dar lugar a que se intentase el magno empeño de reunir la Armada Invencible para realizar un desembarco en la Gran Bretaña. El vasto plan fué ideado por el Marqués de Santa Cruz; pero, por suerte de Inglaterra, la muerte apartó del mundo al Marqués y la realización del negocio cayó en las inexpertas manos del Duque de Medina Sidonia (1).

---

para no estar bien con ella eran los celos que tenía de su marido, de quien se contaba que ponía mejores ojos en Isabel que en ella; pero Felipe no aprobó este recurso, y en lo que principalmente insistió fué en que los intereses de ambas Potencias aconsejaban el matrimonio." Op. cit., pág. 11.

(1) Vid. *La Armada Invencible, por el capitán de navío Cesáreo Fernández Duro*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1884; 2 vols.—Después de lo expuesto en las páginas 105 y 115 del volumen I especialmente, no puede achacarse a las tempestades el fracaso de la escuadra, ni puede escribirse el panegírico del de Medina

Tras el desastre de la Invencible algo más se prolongaron las violencias, hasta que, muerta Isabel, ascendió al trono de Inglaterra Jacobo V,

---

Sidonia, ni puede dejar de lamentarse que la heroicidad de los capitanes de la Armada tuviese que resultar infructuosa por debilidades o falta de competencia del que asumía el mando supremo; bien que esto no ha sido achaque exclusivo de tal ocasión. La victoria alcanzada sobre Cádiz por el Conde de Essex pudo llegar al extremo que llegó por falta de serenidad del mando español en la plaza. Bien conocido es el soneto que en esta ocasión escribió Cervantes contra el de Medina Sidonia, el que, encontrado por don Juan Antonio Pellicer en la Biblioteca Real, fué publicado en la *Biblioteca de traductores españoles*, reimprimiéndole luego en su *Vida de Cervantes*, y que ha sido reproducido hasta la saciedad. "Lo que de nuestra Parte a este punto hacía el Corregidor y gobierno de Cádiz no se puede creer —se lee en una Relación contemporánea—, Pues no uvo hombre que supiesse mandar gobernar ni disciplinar gente, aunque Por parte de cierto official del armada y otros soldados se le requirió al dicho corregidor se juntase con su gente en la plaza de armas que serían como seis mill Personas Para que allí la hallasse junta para acudir al puente a las puertas de la ciudad o a los muros o adonde fuese menester. A esto decía el dicho corregidor que sí haría y andaba tan atortolado y medroso él, conduciendo cajoncillos y ropa y poniendo en cobro su muger y cassa que no estaba en sí ni parecía." *(Otra Relación del saqueo e incendio de Cádiz por los ingleses en el año 1596*. Cádiz, 1911, por don Pelayo Quintero Atauri.) Vid. Abreu, Fr. P.—*Historia del saqueo de Cádiz por los ingleses en 1596*—, Cádiz, 1866. Reproches parecidos hubieron de escribirse en otra ocasión en la que por imprevisión del mando no obtuvieron los espa-

el hijo de María Estuardo (1). Entonces se llegó a firmar un Tratado de paz entre las dos naciones beligerantes; pero tal acuerdo fué tan sólo nomi-

---

ñoles las ventajas que debieran. "Aquí vuo grande descuydo de los nuestros —dice un anónimo escritor—, que si huuieran salido este día huuieran traydo grandiosas empresas o, por lo menos, pudieran echar a fondo vna dozena dellos; pero como ay siempre descuido entre los officiales, no vuo vn baxel que tuuiesse bastimento auiendo vn mes y más que pensaua estauan proueydos de todo lo necessario." (Relacion verdadera de la extraordinaria tormenta que ha tenido la armada Olandesa y Inglesa, que estaua sobre Dunquerque, y de como los nuestros le tomaron, y destruyeron toda su pescaria, y otros varios sucessos. *Al fin:* Em Lisboa com licença da S. Inquisição Ordinario et Paço. Por Pedro Craesbeeck. Impressor del Rey. Anno 1625.)

(2) Mucho se equivocó el Rey Católico al esperar el apoyo de Jacobo para atacar a Inglaterra. El Monarca escocés, por ser hijo de María Estuardo, cuya muerte se trataba de vengar, y principalmente por titularse católico, estaba obligado a favorecer empresa que tenía un carácter eminentemente religioso. (Cf. por las instrucciones secretas de Felipe II al Duque de Parma, Fernández Duro, op. cit., vol. II, pág. 16. Vid. igualmente págs. 22-32, donde se insertan las órdenes generales dadas por el de Medina Sidonia.) Sin embargo, Isabel supo conjurar el peligro de Escocia (Vid. Forneron, *Histoire de Philippe II*. París, E. Plou et Cía., 1881; vol. I, pág.. 230) y fiar en el egoísmo de Jacobo, "que no apartaba los ojos de la Corona de Inglaterra" y "que temió perder tan pingüe herencia declarando la guerra a Isabel", como observa Fleury *(Historia de Inglaterra,* traducida por Manuel Angelón. Madrid-Barcelona, 1857; vol. II, pág. 142).

nal, pues las hostilidades y piraterías se sucedieron sin interrupción (1).

El absoluto divorcio político y religioso que encontramos entre las dos naciones, España e Inglaterra, durante la época en que brilló el genio de Shakespeare, repercutió, como no podía menos, en el campo literario. El contacto intelectual entre ingleses y españoles tenía caracteres propios y muy especiales.

La lucha secular entablada entre árabes y los distintos pueblos que emprendieron el magno esfuerzo de la reconquista del suelo patrio, originó una relación intelectual íntima, recíproca, que dió por resultado en el campo literario la aparición de esas joyas que se llaman romances fronterizos y la copiosa producción novelesca y legendaria que todavía hoy produce algunos retoños. No sucedió lo mismo en los tiempos de las contiendas entre los peninsulares y los hijos de Albión. Hubo españoles que vivieron entre los árabes. De éstos hubo una verdadera legión que se identificó con sus enemigos, y tal fenómeno dió lugar hasta a que aparecieran las palabras de *muzárabes* y *mudéjares* con que se designaban a los que renegaban de su nacimiento para incorporarse al pueblo contrario; tal intimidad se reflejó en cuantas esferas pue-

(1) Interesantísimas de todo punto son las *Instrucciones que el Conde de Gondomar dió a Fr. Diego de la Fuente para informar en España de las cosas de Inglaterra y modo de conquistarla.* Véase el manuscrito de la Biblioteca Nacional 2366, fols. 135 a 147.

den distinguirse en la vida; también, pues, en todas las esferas hubo de repercutir el aislamiento que españoles e ingleses mantenían entre sí. Hemos visto que Felipe II estuvo dos veces, y de modo pasajero, en Inglaterra, y hemos señalado las relaciones poco cordiales que mediaban entre sus acompañantes y los naturales de la isla. En el informe del consejero Dasson Levile se decía al mismo Felipe que su embajador, "el Conde de Feria, estaba allí *generalmente* estimado" (1), palabras que implícitamente revelan el poco favor de que gozaba en la corte. Su sucesor, don Alvaro de Cuadra, obispo de Aguila, no fué nunca bien mirado por Isabel. El Conde de Villamediana hizo fijar la atención de los ingleses en su apostura y gallardía; pero no logró, en el tiempo que allí estuvo, despertar una simpatía verdadera. El Conde de Gondomar supo captarse el favor de Jacobo, pero no el de sus súbditos, que murmuraban de su firmeza y procuraban restarle valimiento. Y si los ingleses mostraban tal conducta con sus huéspedes peninsulares, éstos, al llegar allí, caminaban continuamente por campo desconocido y singular, no encontrando más que motivos de extrañeza, y comentaban pasmados: "Los Reyes de acá mandan tan poco en este reino como si fuesen vasallos; quien lo manda y lo gobierna son los Consejeros, y éstos son los señores

(1) Cf. Tomás González, *op. cit.*, pág. 4.

del reino y aun de los Reyes." (1) Aquello era demasiado exótico para los que tenían por ideales supremos a Dios, al Rey y a la dama. ¡Cómo habían de compenetrarse con los naturales del país y cómo habían de adoptar sus maneras viajeros que llegaban en tales condiciones! Pretendieron examinar algunas cuestiones literarias, pero en este examen anduvieron completamente desorientados. Antonio de Herrera sostenía por aquel tiempo que los habitantes de Irlanda procedían de Galicia (2), y ello se enlazaba con una cuestión que nos importa a nosotros no poco. "A mediados del siglo XII —observaba don Pascual de Gayangos— los aficionados a este género de literatura [libros de caballerías] consideraban a Inglaterra, o más bien al país de Gales (Walis), como el campo de las proezas y hechos de armas del invencible caballero andante Amadís de Gaula." (3) La hipótesis de que había una parte de la población inglesa oriunda de Galicia, la creencia de que el

---

(1) Colección de libros publicados por la Sociedad de Bibliófilos Españoles; vol. XV, pág. 111.

(2) *Historia de la svcedido en Escocia e Inglaterra en qvarenta y qvatro años que uiuio Maria Estuardo, Reyna de Escocia.* Lisboa, por Manuel de Lyra, 1590.— Defiende que Gatelo, hijo de Cécrope, llegó a Portugal, fundó a Brigante (hoy Santiago) y envió a Hibero a Irlanda, que de ese nombre se llamó Ibernia.

(3) Colección de libros publicados por la Sociedad de Bibliófilos Españoles; vol. XV, prólogo.

Amadís era bretón (1) y que hasta podía considerársele como descendiente de aquellos emigrantes de la Península, así como la afición a las leyendas caballerescas propias de la época, atrajo la atención de los españoles que, por razones diplomáticas, tuvieron que asistir a las negociaciones y solemnidades celebradas en la Gran Bretaña. A Shakespeare no le conocían por diversas razones. En tiempo de Isabel su fama no había llegado a alcanzar toda la intensidad y expansión que luego tuvo; y aún se explica mejor el desconocimiento a que aludimos porque en algunas comedias de las que por aquel entonces se representaban se ridiculizaban el gobierno y miras de Felipe II, lo cual motivó el incidente que al ser el Embajador español preguntado sobre la causa de su silencio en lo relativo a tales desmanes, contestara que "la corte española no hacía caso ni tenía por qué reclamar nada que se refiriese a tales nimiedades" (2). Con todo lo cual los españoles se retraían de presenciar los espectáculos teatrales y quedaban privados de conocer el genio nacional. Posteriormente, ya en el reinado de Jacobo, cuando se representaban las obras maestras del poeta de Stratford, las circunstancias habían va-

(1) Lo cual revela que ya entonces se hablaba del origen de esta novela, aunque se daba por segura su procedencia británica, como ya hemos visto. Consúltese: Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela;* Celso García de la Rioja. *El Amadís de Gaula,* etc.

(2) Cf. Tomás González, *op. cit.,* pág. 22.

riado poco, por lo que apenas si podemos registrar el hecho de encontrar entre los libros de nuestro Embajador el ejemplar de las obras completas de Shakespeare, que anotó de su misma mano, y al que hemos hecho referencia al principio de nuestras notas. Ello puede explicarse por la afición a los libros tan demostrada por el Conde de Gondomar o por un acto palaciego, pues es sabido el favor que Jacobo dispensó a Shakespeare y la admiración que por él sentía, así como, según ya hemos advertido, que Gondomar gozaba de gran predicamento cerca del Monarca. Además, mal podía conocerse a Shakespeare cuando no se conocía a Inglaterra en España.

Todas las relaciones y cartas de españoles que visitaron aquellas tierras en esta época apenas nos dan noticias de otro carácter que las puramente externas de la vida de la nación. Citan los monumentos (no con una verdadera selección que denote un buen gusto) y particularidades anecdóticas; pero en lo que se refiere al estado social y literario apenas si consignan los pormenores caballerescos de que ya hemos hecho mención. Por eso resulta natural que cuando los ingenios peninsulares quisieran tratar de las costumbres inglesas nos pintasen a los hijos de Londres como nacidos en las orillas del Manzanares.

El inmortal Cervantes escribía *La Española inglesa,* y un crítico moderno ha podido advertir respecto de la misma que la reina Isabel que el genio complutense concibió "tiene para nosotros

el encanto de los reyes de los cuentos infantiles" (1), y que ninguno de los que intervienen en la acción "son personas de carne y hueso como otras creadas por Cervantes. Hasta sus nombres, que nada tienen de ingleses y poco de españoles, parecen denunciar que cuando Cervantes no componía copiando directamente del natural, perdía mucho de su personalidad artística y recordaba demasiado la urdimbre y contextura de las obras italianas" (2). Alguna defensa podía hacerse del Príncipe de nuestros ingenios en vista de las memorias de embajadores como Melvil; pero ¿hasta qué punto había de llegarse y hasta qué extremo sería lícita cuando hubiéramos de justificar frases como la que se pone en boca de la Reina: "No le faltaba más sino llamarse Isabela la española para que no me quedase nada de perfección que desear en ella"? (3) ¿Cómo podríamos

(1) Francisco A. de Icaza, *Las novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915 (tercera edición), pág. 156.

(2) *Op. cit.*, pág. 157.

(3) Lo que resulta notable es el tono moderado con que Cervantes habló siempre de Isabel, en contraposición al modo como de la misma hablaron Lope de Vega, Góngora y otros, en ocasiones ya tan citadas, que resulta inútil insistamos sobre ellas. La frase más cruda que hemos encontrado en el hijo de Alcalá es aquella en que extraña la "inusitada merced para la altiva condición de la Reina" que ésta hace al protagonista. ¡He ahí la envidiable condición del genio que sabe prescindir de odios y de rencillas, aunque sean

compaginarla con las palabras que dirige la señora Tansi al protagonista: "Aquí todas somos vuestras amigas, si no es la señora Isabela, que, como española, está obligada a no teneros buena voluntad"? Habríamos de concluír forzosamente por confesar que quien en materia de esta naturaleza juzga tan contradictoriamente, en la pintura de la realidad no podía menos de equivocarse por falta de datos positivos, como han afirmado cuantos sobre esta novela ejemplar han escrito.

Con suma facilidad pueden presentarse ejemplos que demuestren una ignorancia de las costumbres inglesas en nuestra Península mayor que la que nos hemos visto obligados a reconocer en Cervantes. En la colección de "Novelas morales y exemplares", de Diego Agreda y Vargas (1), se insertó la titulada *Eduardo, rey de Inglaterra,* moralista concepción en la que todos los personajes resultan faltos de carácter, en donde la acción carece de ambiente y en la que es difícil para el lector llegar hasta el sermón final, en que el au-

---

inspiradas por causas que los mismos historiadores ingleses vituperan a su Reina tan admirada! Cf., por ejemplo, David Hume. *The History of England.* London. William Ball, MDCCCXXXVIII, cap. XLI, especialmente.

(1) Madrid, Herederos de Antonio González de Reyes, 1724. La novela que citamos es la cuarta de la Colección, y se imprimió en el vol. XXXVIII de la Colección de los mejores autores españoles, editada por Baudry.

tor (a la manera de un crítico shakespeariano que pertenecía a la misma escuela desacreditada en que se debe filiar literariamente a Agreda y Vargas) dice: "En *Eduardo* se nos muestra un Rey agradecido, pero demasiadamente curioso, pues el suceso de su amor procedió de ir donde no importara su presencia; nos enseña con quánto cuydado deben los Reyes huír las visitas de las mujeres hermosas, y particularmente de las casadas", etcétera, etc., etc.

Y ¿qué diremos de *La Cisma de Inglaterra* (1), en donde Calderón de la Barca hace bailar a Ana Bolena una *gallarda* y hace glosar a Catalina de Aragón y al cardenal Volseo (*sic*) la célebre letrilla *Aprended, flores, de mí?* No son menos caprichosas las costumbres que pinta el mismo Calderón en *Amor, honor y poder*, en donde la historia de Estela tiene demasiado parecido con la de Estrella, la heroína del hermoso drama de Lope, para que el Rey, en vez de parecer inglés, no parezca un Monarca castellano, y no de los más comedidos, y en el que los amores de la Infanta recuerdan tan minuciosamente los que sirvieron a Tirso de Molina para su comedia *El Vergonzoso en Palacio,* que difícilmente se concibe no quisiera imitar a tan precioso modelo. Y se confirma este juicio cuando se ve a la citada Infanta vestirse de varón, como la más atrevida de las

(1) Se insertó en la octava parte de las comedias... publicadas por don Juan de Vera Tassis, año 1694.

doncellas retratadas por fray Gabriel Téllez. Caprichoso igualmente resulta Bances Candamo en su comedia *El Mayor aprecio del descuido de una dama, o la Xarretiera de Inglaterra,* en la que, si se le puede llamar discípulo de Calderón, difícilmente se le puede considerar como documentado en la historia política y social de la magna Albión. Y antes que estos ingenios, ¿qué había demostrado el *monstruo de la naturaleza* al escribir *Los Pleitos de Inglaterra,* sino únicamente la riqueza de su inventiva y la abundancia de sus recursos escénicos? (1)

A vueltas de ajustarse al artificio dramático, desvirtuó también la verdadera historia don Antonio Coello cuando escribió *Dar la vida por su dama* (2). Es notable que el autor estuviese muy enterado de algunos detalles que ocurrieron en la historia del Conde de Essex, y que constituyen el asunto del drama; empero los caracteres, tal como éste los pinta, no confrontan de una manera exacta con los datos históricos conocidos. Debemos hacer constar la coincidencia de que todos los españoles que sobre asuntos ingleses trataron, ha-

(1) Vid. *Parte veinte y tres de las comedias de Lope de Vega.* Madrid, 1638.

(2) Con la misma historia escribió Romani el melodrama *Il Conte d' Essex.* Barcelona, 1838. Al mismo autor se deben varias óperas con asunto inglés, como la titulada *Ana Bolena,* que fué impresa por Orga en Valencia y se representó en 1840. Hay otra edición anterior, hecha en Palma de Mallorca en 1838.

cen que los amantes (en este caso el Conde de Essex y la Reina) se conozcan por el procedimiento tan vulgar y frecuente en nuestro teatro nacional, esto es, salvando el galán de un gran peligro a su dama (1).

(1) Hemos dicho que este drama se debe a la pluma de don Antonio Coello, y esto merece un ligero comentario, aunque es asunto bastante conocido, mas no resuelto. En los ejemplares impresos se da el nombre de Luis Coello al autor; pero ello no tiene importancia. En la Biblioteca Municipal madrileña (sign. 1-164-14) hay un ejemplar que atribuye esta producción dramática al rey Felipe IV y otro que señala por su autor a *Flores*. ¿Será éste Antonio Flores y Vergara, cuyas son dos décimas insertas en las *Lágrimas panegíricas* publicadas con ocasión de la muerte de Montalbán en 1639? La Barrera, en su Catálogo, afirma que Felipe IV "hubo de ayudarle [a Coello] muy especialmente en la composición del célebre drama *El Conde de Essex*", dando carácter de colaborador al que el manuscrito a que aludimos señala por autor único. El que ha atribuído a Coello de una manera decidida la paternidad de esta obra, sin colaboradores ni inspiradores, ha sido el señor Mesonero Romanos. No nos parece muy improbable que sea obra de *varios ingenios*, pues esto quizás explique algunas desigualdades de estilo que se observan en ella. Según La Barrera, se publicó en 1638. Se ha reimpreso varias veces, algunas a nombre de Matos Fragoso. Una censura de 1726 prohibió la representación de esta *comedia*, así llamada en la citada censura y en los ejemplares impresos. En la enumeración de las obras que tratan de costumbres inglesas hemos alterado el orden cronológico para respetar el que puede establecerse atendiendo al mayor o menor número de anacronismos que en ellas aparecen.

Aun ya próximo a terminar el siglo XVIII, no vemos que revelen mayor conocimiento de la materia las producciones teatrales españolas que sobre ella tratan. Don Pablo Rodríguez Ossorio (1) escribió *Lo que va de cetro a cetro y crueldad de Inglaterra,* inspirándose en la trágica historia de María Estuardo, y revelando conocer más a fondo la comedia de Bances Candamo, a que hemos hecho referencia anteriormente, que las relaciones históricas, ya abundantes en su tiempo. Como el dramaturgo asturiano (2) había hecho ir a los ingleses por el Támesis, en góndolas y jabeques, para celebrar unas fiestas de un sabor meridional muy acentuado, Rodríguez hace comentar a la reina Isabel, quien pasea con su prima María Estuardo, con su góndola correspondiente:

"el bello país que forman
en tierra y agua *impelidas* (!)
con las góndolas doradas
las flores entretejidas."

Y no es esto lo peor, sino que el embajador español Conde de Feria queda convertido en un verdadero *miles gloriosus,* que no deja hablar a nadie, ni tiene un resto de cortesía aun delante

(1) Se imprimió con el nombre de don Joseph Cañizares.

(2) Véase la tesis doctoral de mi malogrado y querido amigo el catedrático don Francisco Cuervo-Arango: *Don Francisco Antonio de Bances y López-Candamo.* Madrid, Hijo de M. G. Hernández, 1916.

de la Reina de Escocia, en cuya presencia, y *en funciones de su cargo,* echa mano a la espada para arreglar de este modo la cuestión de preeminencia que cree le asiste respecto al Embajador de la reina Isabel. El léxico del citado Conde no es muy escogido que digamos, pues tiene frases como:

"Si Dios me da aquí paciencia
mucho ha de ser, vive Christo."

No es raro, después de haber visto puestos tales primores en boca del Embajador español, encontrar que la reina Isabel haga el *autopanegírico* de su altivez, y que el asunto se desarrolle tan en poco consonancia con la historia verdadera, como ocurre en el final del drama, donde, al señalar el cadáver de María Estuardo y lanzar el reto a los Embajadores de España y Francia la Reina inglesa, quien se atreve a decir a éstos que:

"a ver si todas sus fuerzas
dan vida a ese helado tronco."

estalla una revolución, capitaneada por el galán Eduardo, que confiesa, al vencer, que va a hacerse

"hijo feliz de la Iglesia,".

y proponer alianza a los Embajadores, los cuales la aceptan, con lo cual termina la representación (1).

(1) La censura de esta obra lleva la fecha 26 de marzo de 1790 y está firmada por don Santos Díez González. Declara éste que el drama era del caudal de la compañía de Eusebio Ribera y hace unas adverten-

Así como en nuestra Península no se conocía el verdadero carácter social y literario de Inglaterra, tampoco allí era asimilado nuestro espíritu nacional, pues si es verdad que no faltaron imitadores de nuestras obras maestras; que, casi el mismo año de su publicación, se leían en la Gran Bretaña las producciones del gran Cervantes; que el mismo Shakespeare llegó a inspirarse en el *Quijote* para componer una de sus últimas obras, perdida, por desgracia, por el incendio que se produjo en el teatro, y que consumió el manuscrito, también es cierto que la influencia de la literatura española sobre la inglesa se va exagerando algún tanto; que las imitaciones de las obras de Cervantes no revelan una identificación completa con su esencia, y que Shakespeare es lo más probable que, al inspirarse en el *Quijote*, no lo hiciese directamente. Hubo un dramaturgo amigo del poeta de Stratford, y hasta colaborador del mismo, que demostraba gran predilección por los asuntos españoles, Fletcher, y sabido es que el nombre de éste figuraba también al frente de la obra perdida. A los ingleses toca determinar el alcance que tenga la colaboración de Fletcher con el autor de *Hamlet* y lo que esta colaboración pueda suponer en cuanto de español aparece en las obras

cias sobre las modificaciones que debían introducirse en la representación para subsanar motivos de censura eclesiástica. Se imprimió suelta en Barcelona por Carlos Gisbert y por Pablo Campins, y hay una tercera edición de Valencia, por los hermanos Orga, 1795.

de Shakespeare. Cuando se conozca lo que a cada uno corresponde, bien pudiera ser que sea lógica la conclusión de que el único que conocía directamente a Cervantes era el indicado Fletcher, quedando reducida la colaboración de Shakespeare a límites quizá bastante reducidos.

Con todo, lo que podemos determinar es que la misma falsificación en los caracteres que hemos señalado en nuestros compatriotas cuando han querido interpretar tipos ingleses, se observa en el genio que estudiamos cuando ha querido pintar personajes españoles. ¿Qué tiene de peninsular el don Adriano de Armando de *Loves' Labour's Lost?* ¿Qué fundamento real puede reconocerse a sus fantochadas? ¿Cómo puede creerse tampoco que hay una encarnación de un espíritu nacional español en la figura de Shylock? (1) Aun cuando, efectivamente, sea el modelo vivo de este personaje el judío Rodrigo López, ha de reconocerse que las características que distinguían a éste y aquellas que servirían para herir la imaginación del dramaturgo, estarían más en consonancia con el carácter hebreo que con el carácter peninsular; que la cuestión de nacionalidad en el pueblo errante es puramente accidental.

Y es que hay una completa divergencia entre el espíritu nacional inglés y el español. No nos detendremos en observar las diferencias que existen entre personajes como Falstaff y don Juan o don

(1) Consúltese: Huszar, *Molière et l'Espagne.*

Miguel de Mañara (1), o las que se observan entre míster Quickly y Trotaconventos o nuestras Celestinas; el tema ha sido ya tratado con demasiada frecuencia. Falstaff y míster Quickly tienen una genealogía bien distinta que la correspondiente a tenorios y terceras célebres en la literatura española, como ya se ha demostrado hasta en los Manuales. Expondremos, con toda la brevedad posible, las diferencias que se advierten entre la enorme labor literaria de Guillermo Shakespeare y la de nuestros ingenios más notables. Un autor muy dado a la literatura comparada, en libro que, no por su carácter elemental, deja de merecer ser consultado, dice:

"Lope, que escribió *Los Tellos de Meneses,* hubiera podido escribir *El Rey Lear;* Rojas, que compuso *García del Castañar,* hubiera podido componer *Otelo*. Con la pluma de *El Condenado* habría podido trazar Tirso los crímenes de *Macbeth*. La musa de *La Vida es sueño* acaso habría inspirado a Calderón otro *Hamlet*." (2)

---

(1) Bien de notar es el opuesto carácter que revisten las cobardías y estafas del ventrudo Falstaff en *Enrique IV,* y las chistosas agudezas de los graciosos de obras españolas, que parecen como degeneraciones de los *miles gloriosus* tales como los que figuran en *El Desafío de Juan Rana, El Purgatorio de San Patricio, Basta callar, Donde hay ofensa no hay celos, No hay amigo para amigo, No hay ser padre siendo rey,* etc., etc.

(2) Navarro Ledesma, *Resumen de historia literaria.* Madrid, 1902; pág. 465.

Grandes respetos merece la hipótesis del catedrático que citamos; pero no puede menos de confesarse que apenas puede salir del terreno hipotético. No hay pluma del teatro castellano a la que sea factible la composición de un drama shakespeariano, como en ningún momento de su existencia podía Shakespeare escribir una producción siquiera que pudiese incluírse en un catálogo de obras dramáticas españolas.

Si algún punto ofrecen *Los Tellos de Meneses* por el que se pueda establecer la comparación con *El Rey Lear,* es aquel por el cual habremos de concluír diferencias solamente. A propósito del drama de Lope, decía don Marcelino Menéndez y Pelayo: "Siempre he observado que aquellos dramas de su teatro histórico o legendario en que Lope se limita a pedir prestados a la historia o a la tradición épica algún nombre o algún hecho, y luego saca lo demás de su propio fondo, son muy superiores en fuerza poética y viva y fácil exposición, y hasta en regularidad técnica, a aquellos otros en que se somete demasiado a la pauta de una Crónica y no quiere perder ninguno de sus datos." (1)

¿Puede esto compararse con el procedimiento de Shakespeare, quien en toda ocasión (y en *El Rey Lear* se repite el hecho) busca la fuente para inspirarse en otras obras, aunque, como se ha di-

(1) *Obras de Lope de Vega,* edición de la Real Academia Española, tomo 7.°, pág. CLXVI.

cho muy bien, al robar siempre asesina? (1) La historia del rey Lear era bastante vulgar en la época del dramaturgo que estudiamos. En el siglo XIII se había insertado en las *Gesta Romanorum*, y, con nuevos detalles, se había reproducido en la *Historia de Godofredo de Monmouth*, teniendo a su disposición el autor, además de estas fuentes, multitud de leyendas y romances de los troveros. En todas ellas bebió Shakespeare, sin introducir otras modificaciones que las exigidas por la acción dramática, aunque mejorándolas con la luz de su magnífico genio.

Pero esto es accidental, si se quiere. A pesar de que prueba la relación diferencial entre la naturaleza del autor de *La Estrella de Sevilla* y la del vate de Stratford, podemos conceder que no es este el punto capital de nuestro razonamiento. Lope es más espontáneo, más imaginativo, más externo: fía su éxito en la sorpresa de la acción; Shakespeare es más profundo, más pensador, más pintor de las almas: arranca el aplauso por la grandeza de la lucha de las pasiones y por el feliz término a que sabe llevar el conflicto que se suscita por la diversidad de caracteres. ¿Qué analogía puede observarse entre los personajes de la comedia de Lope y los de la tragedia inglesa? ¿Qué

(1) Recuérdese lo que decía Mácpherson en el prólogo de su traducción del *Coriolano*, sobre el procedimiento de Shakespeare en sus dramas históricos (XXX, núm. 3).

semejanza puede notarse entre Tello el viejo y el desterrado Monarca de Britania? La desgracia de aquél es contraria a su voluntad y nace de una fuerza superior, a la que no puede resistirse; Lear crea su propia desventura, convirtiendo en fuente de egoísmo lo que debiera ser manantial de amor y de felicidad. Tello el viejo se aisla del mundo voluntariamente; Lear pretende favor y se ve continuamente despreciado. El protagonista de Lope alcanza la rehabilitación por un medio extraordinario, imprevisto casi hasta por el mismo autor, quien parece que se encuentra con él al correr de la pluma; Shakespeare conduce a su héroe poco a poco, descendiendo, peldaño por peldaño, de una desgracia en otra, hasta que llega el momento en que forzosamente había de rasgarse el corazón. Ni Lope escribió *El Rey Lear,* ni el dramaturgo inglés podía componer *Los Tellos de Meneses.* ¿Cómo se concibe que el poeta de Stratford llenase de la luz que resplandece en las obras del madrileño las suyas, ni que éste rodease a sus composiciones de las nieblas que rodean las del inglés? ¿Cómo podremos sostener el paralelismo entre la Infanta de *Los Tellos de Meneses* y Cordelia? Aun en las obras más externas de Shakespeare se observa una proporción, un desarrollo tan meditado, que no puede tampoco intentarse el paralelo con las obras castellanas.

El *Sueño de una noche de verano,* por ejemplo, no es una colección de sucesos que se enlacen de una manera sorprendente, sino la serie de combi-

naciones que pueden hacerse con los elementos de que se dispone, y con la última combinación llega el desenlace. En el teatro castellano hay una libertad, una *irregularidad* mayor. Como obras que carecen de una verdadera tesis, obras en que los incidentes alcanzan casi tanto valor como el asunto principal, cuando vemos que este asunto parece tocar a su término, tememos que un nuevo incidente venga a reclamar nuestra atención por algunos instantes más, y hasta que tal incidente pueda contribuír a defraudar nuestras ilusiones acerca del fin que esperamos obtenga la acción que constituye el nervio de la obra. En otras ocasiones, un hecho imprevisto resuelve el caos de dificultades en que veíamos sumido al autor. En fin, el desenlace es siempre un hecho, no una idea, por lo que aquél puede presentarse siempre, mientras que la idea necesita encadenarse, siguiendo las leyes de la asociación intelectual. Por eso, en las obras de Shakespeare se observa una ley de desarrollo general más importante que en las obras españolas. Por la distinta concepción del asunto y la diferencia de constitución de los caracteres, el teatro inglés tiene importancia y personalidad propias, pudiendo haber dicho Schlegel que en el mundo no hay más que tres teatros originales: el griego, el español y el inglés. Si un autor español pudiese escribir un drama británico, la originalidad se destruiría, como también había de suceder lo mismo en el caso contrario.

Bien patente queda la diferencia que existe en-

tre Shakespeare y Lope con el estudio comparado de *La Tempestad* y *Ursón y Valentín,* con lo que se confirma todo lo que hemos ya afirmado. "Ursón tiene algo de Caliban —escribía Menéndez y Pelayo—; pero es mucho menos grosero y bestial que el de *La Tempestad,* y quizás por eso menos simbólico." Y añade: "Lope era muy optimista y no podía tener de la humanidad ni del pueblo aquel feroz concepto que entraña el monstruo creado por Shakespeare." (1)

No nos conduciría a conclusión distinta el cotejo entre *Macbeth* y *El Condenado por desconfiado.* Ni el estudio de las fuentes y modo de utilizarlas, ni el de los caracteres, ni el de la acción, había de darnos analogía alguna. ¿Cómo había de producir el fecundo y genial Religioso de la Orden de la Merced nada semejante a lo que Shakespeare produjo, si tiene en el platillo de su balanza la picardía, el *feminismo* de sus mujeres, en contra del idealismo que en las suyas vacía el poeta de Inglaterra?

¿Por qué tenemos que insistir en demostrar que Calderón no podía escribir nada semejante a lo escrito por el autor de *Hamlet,* después de lo que hemos dicho en la Introducción de estos apuntes? Para Segismundo la vida es sueño, Hamlet hace un sueño de la vida; aquél es un juguete de los que le rodean, éste juega con cuantos se ponen en

(1) *Obras de Lope de Vega,* publicadas por la Real Academia Española: tomo XIII, pág. CXL.

contacto suyo; Segismundo se conoce a sí mismo por las circunstancias de su existencia, Hamlet conoce a los demás por el análisis que de ellos hace. No, la analogía no aparece, por mucho que la busquemos.

Pero en donde el divorcio se descubre con mayor plenitud es en *Otelo*. No es la diferencia que existe entre *El Moro de Venecia* y *García del Castañar* la que hemos de hacer notar; es que ningún celoso del teatro castellano puede parangonarse con la creación shakespeariana, porque Otelo no es un celoso, y si queremos llamarlo así, tenemos que hacer muchas salvedades. Ni Enciso, ni Rojas Zorrilla, ni Calderón han acertado a dar a los celos el matiz que en el Moro de Venecia tienen. Para los españoles, más que celos ha existido siempre un conflicto de honor; para Otelo, lo que existe es un derrumbamiento de la ilusión, una pérdida de amor. García del Castañar, el Tetrarca, todos los celosos que nacieron en nuestra Península, son absolutamente subjetivos, egoístas; Otelo piensa siempre en Desdémona, y cuando habla de *venganza* es por inducción de Yago. Otelo no quiere reparar lo ofensa que a él se ha hecho; lo que pretende vengar es la impureza que ha descubierto en la que él adoraba, porque la creía tan inocente como revelaban aquellas lágrimas que brotaron al oír relatar los sufrimientos de su amado. Cuando Otelo conoce su desgracia —o la que él cree su desgracia—, no se acuerda de sí mismo, no quiere salvar la honra que su-

pone mancillada; lo que hace es pensar en su muerte, porque llorar la pérdida de su amor es para él lo mismo que terminar su vida. García del Castañar podrá decir que, del Rey abajo, ninguno podrá ofenderle; Otelo sollozará solamente:

> "Farewell the tranquil mind! farewell content!
> Farewell the plumed troop, and the big wars,
> That make ambition virtue! O, farewell!" &. &.

Lo que siente Otelo es *asco* del materialismo que observa en su esposa: él creía que era una niña toda alma, y se encuentra con que apenas era un cuerpo. ¿No es esto mismo lo que resplandece al fin de la tragedia, cuando pide a Desdémona que rece, porque no quiere destruír su alma? ¿Cuándo encontramos en España cosa semejante a tales sutilezas de la pasión? ¿Puede llamarse celos a lo que siente el Moro de Venecia? ¿Cómo tendrá apariencias de lógico comparársele con los celosos calderonianos, ni con el labrador más honrado, ni con su antecedente creado por el sevillano Jiménez de Enciso? (1)

Pero aún podemos circunscribir más nuestro campo de estudio. En España hay obras con asunto extraído de las mismas fuentes utilizadas

---

(1) Consúltese la obra de don Emilio Cotarelo y Mori: *Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro.* Madrid, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1914. (Es extracto del *Boletín de la Real Academia Española.)*

por Shakespeare. Ellas, mejor que nada, pueden contribuír a robustecer nuestra tesis. Idéntica historia a la que constituyen los amores de Romeo y Julieta fué tratada repetidas veces por ingenios peninsulares, y he aquí las diferencias que se observan en el desarrollo de la misma al ser interpretada por el genio inglés y al ser llevada a la escena por autores españoles:

Para Shakespeare, la lucha (tan frecuente en la Edad Media en todas las grandes capitales) entre dos familias poderosas de una ciudad, al producir el problema creado por el choque de los odios que engendraron la enemistad y el amor nacido entre personas de los dos bandos contrarios, es un elemento fatal, que produce la desgracia y hasta la muerte de los amantes: la pasión es la víctima; el odio histórico, el verdugo.

En España se forman dos tipos principales en la manera de utilizar el conflicto dramático que se origina por esas luchas medievales: el primero, de corto alcance numérico, busca en la Religión el medio de borrar las diferencias entre los grupos enemigos, y está integrado por autos sacramentales, entre los que descuellan los valencianos, que se refieren a la intervención de San Vicente Ferrer en la pacificación de las luchas entre las familias Soler y Centelles, de Valencia (1).

(1) Es uno de los más notables entre estos autos el que se titula *Els bandos de Valensia o la paraula de*

El segundo lo componen aquellas obras en que, al igual que en la tragedia inglesa, los amores de dos jóvenes encuentran el obstáculo para poder realizar sus ilusiones en la enemiga que existe entre las familias a que ellos pertenecen, y la fuerza de su amor consigue borrar todos los odios existentes. Como se ve, el problema toma aspecto absolutamente contrario al que adopta en la concepción shakespeariana: ésta alcanza los vuelos de la tragedia; en los dramas españoles se alcanza la tranquilidad de la comedia (1).

Sent Visent Ferrer, escrito por don Vicente Boix. Valencia, 1855; 16 págs., 4.º.—No nos detenemos en el estudio de estas obras porque tienen una relación muy indirecta con nuestro propósito.

(1) - En la vida real, con el tiempo, las luchas entre familias rivales se solucionó de manera harto distinta y prosaica. En 23 de abril de 1654 servía de testigo el conocido alcaide de la casa de las comedias, Jacinto Maluenda, en las *paces* que firmaban ante notario dos labradores del lugar de Patraix, como hicieron muchos más, a fin de solucionar la serie de contiendas en que, no solamente estuvieron envueltos los de este lugar, sino algunos de las barriadas de San Vicente (extramuros) de Valencia y los del pueblo de Ruzafa por un lado, y los de Arrancapinos y barriada de Cuarte por el lado opuesto. He aquí el acta a que nos referimos y que puede servir de ejemplo de tales documentos, pues las variantes que aparecen en otros no ofrecen importancia, ni para el que estudie la cuestión directamente: "Tomás Vicent, llaurador de Patraix de vna, y Bernat Gardo, llaurador de dit lloc de altra, per sí, parents, amics y valedors, sobre qualsevols debats y questions

Así Lope de Vega, al escribir su *Castelvines y Monteses,* que es la obra española que más puntos de contacto tiene con la de Shakespeare (1), hace intervenir al gracioso en la escena de la tumba, con lo que se convierte en una situación cómica la que en la producción inglesa es altamente trágica, y luego obliga al padre de Julia a ceder en su odio mediante el fingimiento de que la joven es un fantasma que llega del otro mundo para atormentar al que causó sus desdi-

que entre aquells hi hacha agut fins huy, gratis etc. fan y fermen bona pau y tregua duradera per temps de cent y hun anys en aixi que en virtud del sagrament y homenatgues per aquells prestats de mans y boca en la forma acostumada en poder de Pere Abat, Justicia del present lloc, prometen ad inuicem no ferce mal ni dany algu en bens ni en persones ans be si algu els ne uolgues fer se auisaran e auisar faran sots pena de har y traidor que es pena de mort natural y doscents florins de or..." (Arch. del Col. de Corpus Christi, vulgo del Patriarca; Prot. de Ant.° de Herrera el mayor, sign. 1110.)

(1) Roselo y Julia se conocen en el baile, como en la obra de Shakespeare; casan en secreto; el cura Aurelio (que no interviene en la acción directamente) es quien proporciona el tósigo. En cambio, Roselo tiene una cobardía que nunca tuvo Romeo, y Julieta, por el contrario, ha perdido aquella ternura e inocencia de la enamorada shakespeariana, y tiene rasgos de gallardía como aquella declaración:

"Castelvín soy en el cuerpo
Y en el alma soy Montesa."

Acerca de los caracteres femeninos de Shakespeare

chas. Cuando se obtiene el perdón y la amistad, es decir, la reconciliación entre las familias rivales, se presenta la amante, confesando ser de

---

mucho se ha escrito; creemos que no debe verse en ellos más que una característica nacional. Escritor tan poco entusiasta por los ingleses como Acuña y Navarro escribe: "Toda la inteligencia y bondad de la raza se reasume en esas encantadoras criaturas [las mujeres], que son el ángel del hogar... Aquí no hay un tipo nacional, porque existen todos los tipos, desde la morena a la rubia, desde la mujer toda fuego a la mujer toda ternura. Hay, sin embargo, dos clases que merecen mención especial...: la una, que aquí se llama la belleza suprema, se compone de las mujeres de cabellos castaños obscuros y ojos azules; forman la otra las mujeres de cabello rubio claro y cabellos de oro y ojos de un azul transparente. Unas y otras bellezas son obras maestras de la Naturaleza, y si se encontraran en abundancia y si fueran acompañadas de la gracia española y del *esprit* francés sería esta tierra un paraíso terrenal." *(Inglaterra y los ingleses*, Madrid, 1869, Imprenta de J. López Vizcaíno, págs. 113-114.) Para el anónimo autor de la Carta segunda, publicada en el vol. XV de la Colección de Bibliófilos Españoles, las inglesas "no son mugeres para que los españoles se fatiguen mucho en hacerles fiestas, ni gastar sus haciendas por ellas, que no es poco bien para los españoles" (pág. 106); pero en la Carta siguiente ya dice: "En palacio no me han parescido hermosas, sino bien feas; yo no sé qué ha sido la causa, porque fuera de palacio he visto yo algunas mugeres harto hermosas y de muy lindos rostros." Esos *lindos* rostros y esa *ternura* es lo que resplandece en las tragedias shakespearianas.

carne y hueso y mujer de Roselo. Y con esto acaba la comedia.

Rojas Zorrilla, en *Los Bandos de Verona,* siguió a Lope en todo lo más notable referente a las escenas de la tumba, y se apartó de Shakespeare de una manera más notable todavía, creando el carácter de la hermana de Alejandro (así se llama el Romeo de esta comedia), y el final, nos atreveremos a decirlo, casi hace pensar en las locuras del *Atila furioso,* de Virués. Encerrados con una heroicidad pasmosa, y mejor diríamos con una habilidad teatral muy conveniente para el autor, los enemigos de Alejandro en una torre, y creyendo éste que Julia es muerta, sin respetar que en la torre misma se encuentra su amigo Carlos y su hermana Elena, le prende fuego, sin atender a súplica alguna, hasta que al aparecer en las murallas su amada y convencerse de que estaba equivocado al pensar que la habían matado, grita:

"Pues vivan los Capeletes
y Julia viva con ellos,
que yo a una hermana, a un amigo,
indignado y desatento,
pude negar mis piedades;
pero a mi dama no puedo."

El padre de la joven declara que se la da por esposa, y todos quedan contentos.

Tal esquema, con las variaciones consiguientes, es propio de obras como *Los Bandos de Se-*

na (1) y *Los Enemigos en casa* (2), del mismo Lope de Vega; *Los Vandos* (sic) *de Vizcaya* de don Pedro Rosete Niño (3); *Los Vandos* (sic) *de Luca y Pisa,* de Antonio de Azevedo (4); *Los Vandos de París,* de don Fernando Bojadors y Chaves, conde de Verelaz (5), y, apartándose ya mucho del fondo, y con analogía más aparente que real, *Kuser, o Los Bandos de Holanda,* de Emilio Alcaraz, y *Los Bandos de Cataluña,* de Enrique Zumel, ambas escritas en el siglo XIX.

Independiente de los dos tipos señalados hemos de recordar la comedia de Matos Fragoso, titulada *Los Vandos* (sic) *de Rábena y fvndación de la camamdvla* (6).

---

(1) *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, nueva edición, tomo III. Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1917.

(2) *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid, 1619. Por la Viuda de Alonso Martín.

(3) *De los mejores el mejor libro de comedias varias*. Madrid, Mateo Fernández, 1660.

(4) *Parte qvarenta de Comedias nuevas*. Madrid, Julián Paredes, 1675.

(5) Impresa en Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s. a. [1780]. Se refiere a las luchas sostenidas en Francia durante el reinado de Carlos IX. Partiendo de un principio casi idéntico al de Romeo y Julieta, termina con un conflicto igual al que surgió entre el Cid y Ximena con motivo de la muerte del padre de la última, ocasionada por el Campeador.

(6) *Parte veinte y siete de comedias varias*. Madrid, por Andrés García de la Iglesia, 1667.

Toda la grandeza que la lucha entre las dos familias enemigas tiene en la tragedia de Shakespeare, queda reducida a una serie de episodios, los más de ellos muy cercanos a los límites de lo ridículo, en la comedia de Sebastián Vázquez *Desagraviar el valor, lances de amor y de honor, los López y los Solises* (1).

Habremos de pasar en silencio el drama de Llanza y Tamayo, *Centellas y Moncadas,* porque no tiene una verdadera relación con la historia de los amantes de Verona, ni por el fondo ni por la forma, así como la comedia titulada *Guerras de celos y amor,* firmada por Ayala (2).

---

(1) Don Alonso Solís es herido por Sancho López, quien adora a Violante, hija de aquél. Esta se escapa de casa de su padre y es recogida por Sancho, el cual la lleva a casa de su propia hermana Manuela, amada, a su vez, por don Tello y don Leandro, hijos de don Alonso. Don Tello es el más intransigente, a pesar de las palabras de perdón de su padre; pero toda la lucha entre Solises y López queda reducida a escenas de efecto teatral, en que las mujeres siempre están a punto para intervenir en la acción, y tienen una pistola a fin de defender a sus amantes. Entre los recursos que explota el autor está la escena en que arrojan a una noria a un partidario y pariente de Sancho, desarrollándose luego un incidente inspirado por las primeras escenas de *La Vida es sueño,* hablando el personaje de referencia desde el fondo de la noria, como Segismundo en la torre. No hay verdadero conflicto moral; lo que hay en la comedia que analizamos es una acción embrollada por gran cantidad de incidentes, no siempre lógicos.

(2) Don Cayetano Alberto de la Barrera, en su Ca-

La historia de los amores de la Reina de Egipto con Marco Antonio también puede servir para cotejar analogías y diferencias entre la manera de concebir Shakespeare sus producciones y el modo como interpretan los mismos asuntos los escritores peninsulares. En la novela fué utilizada la historia de referencia por Castillo Solórzano en su narración, impresa por primera vez en Zaragoza, por Pedro Verges, el año 1635, desconociendo por completo la tragedia inglesa (1).

Años antes, el 7 de septiembre de 1582, terminaba en Madrid el licenciado Diego López de Castro, vecino de Salamanca, su tragedia *Marco Antonio y Cleopatra*, cuyo autógrafo se conserva en la Biblioteca Nacional, Ms. 14648, y fué publicado por H. Rennert en la *Revue Hispanique*, volumen XIX (años 1908, 2), páginas 184 a 237. Es obra mediana, en la que se encuentran versos tan débiles de espíritu y de forma como el siguiente:

"—¿Cómo toma mi ir?
—De mala gana."

---

tálogo (pág. 23), en vista de la edición de Madrid de 1756, sin duda, llama al autor Matías de Ayala. En la edición de Granada, sin año, pero sin duda anterior, como se deduce del cotejo de las dos ediciones, aparece el nombre de don Marcelo Antonio de Ayala.

(1) Según el testimonio del autor, basó su novela en las obras de Tito Livio, Tácito, César, Josefo, Pineda y Pedro Mexía.

Sus caracteres generales la entroncan con la escuela de Juan de la Cueva; pero no hace vislumbrar ni una reminiscencia de los dramas de Shakespeare.

El mismo Calderón, si nos atenemos a los datos de la edición suelta, sin lugar ni año, que le atribuye la obra, escribió la gran comedia de *Marco Antonio y Cleopatra,* dando con ello un modelo a Rojas Zorrilla, quien lo tuvo muy presente para componer su drama *Los Aspides de Cleopatra.* Tan distanciadas se encuentran estas dos producciones dramáticas de la tragedia del poeta de Stratford como la que firmó don Vicente Rodríguez de Arellano, titulándola como Calderón había titulado a la suya.

Historias idénticas a las que inspiraron al Cisne del Avon tragedias como *César* y *Coriolano* han producido en nuestra Península *La Sombra de César,* de Víctor Balaguer; *Coriolano,* de J. García Malo; *El Enemigo de su Patria,* o *C. Marcio Coriolano,* de Francisco Sánchez Barbero, y *Coriolano,* del propio Balaguer, ya citado. *Cimbelino* corresponde a la familia literaria de la *Eufemia,* del sevillano Lope de Rueda, y *La Española de Florencia,* de Calderón, recordando los *Gemelos,* de Plauto, trae a la memoria y hace notar las diferencias de técnica que en ella se utilizan, con relación a la desarrollada por el dramaturgo inglés en *La Comedia de los errores.*

Casi extremos más interesantes nos ofrecería el paralelo entre *La Tempestad* y dos obras es-

pañolas. Es la primera *La Isla bárbara*, de Miguel Sánchez, cuyo principio resulta casi idéntico al de la comedia de Shakespeare:

"MARINO 1.º Tened, despacio, aguardá, aguardá, esperá;
no os mováis en confuso desconcierto,
ya que nos ha dejado la mar fiera,
tened, no perezcamos en el puerto;
con más silencio, no desa manera,
que es gente peligrosa, el ojo abierto
no nos sientan los bárbaros, aviso.
...."

Empero Vitelio está tan lejos de Próspero como Sánchez de Shakespeare.

Es la segunda *La Conquista de las Malucas*, original de Melchor Fernández de León, en la que intervienen sortilegios y aun escenas que recuerdan, siquier sea remotamente, las que ocurren a la ideal Miranda. Pero esta obra nos suministra datos que permiten resolver un nuevo problema no poco interesante para los españoles. Las coincidencias que entre ella y *La Tempestad* se manifiestan revelan una fuente común muy adulterada, lo cual echa por los suelos la teoría de que Shakespeare pudiese haber tomado el asunto del capítulo IV de las *Noches de invierno*, de Antonio de Eslava. Todas estas obras proceden de un tronco común, como en su día trataremos de demostrar.

Los españoles no podían ser influídos de una manera notabilísima por el dramaturgo inglés. Las influencias literarias siempre se han ejercido

en períodos de formación o de decadencia intelectual de las naciones, y en la época de Shakespeare brillaba con todo su esplendor lo que se ha llamado nuestro siglo de oro, con todas sus grandezas y todos sus defectos, que no pueden faltar en obra que sea humana; pero con un marchamo nacional en todo cuanto produjo. Quizás nuestra literatura habría logrado inspirar algún tanto al dramaturgo de Stratford, porque éste adaptaba a un género, dotándolo de personalidad propia, lo que en otras literaturas, y hasta en la nacional, se mostraba en géneros distintos; pero ni su teatro pudo influír en el nuestro, tan diametralmente opuesto en sus caracteres esenciales, ni al contrario. La historia y la novela son los únicos géneros que pudieron proporcionarle los asuntos de sus inmortales dramas. Sin embargo, ni esto fué así, y las coincidencias que aparecen entre algunas obras de Shakespeare y libros españoles como *El Conde Lucanor, La Diana,* de Montemayor; *El Lazarillo de Tormes* y otros, son puramente casuales. Nos atrevemos a afirmar que Shakespeare no sabía español (1), y cuantos pasajes recuerdan libros peninsulares creemos que llegan a su conocimiento al través de traducciones inglesas o de obras inglesas que en las españolas se inspiraron.

Hasta tal punto llega el divorcio entre el genio

(1) La influencia de la literatura española en los dramas de Shakespeare procuraremos razonarla en ocasión próxima.

español y el inglés, que cuando se adaptan las obras de éste en nuestra Península frecuentemente se prescinde de él para utilizar un escueto trabajo francés, según hemos visto en las traducciones primeras de *Hamlet, Romeo y Julieta* y *Otelo,* y se da el caso notable de que al escribir Bretón de los Herreros *Los Hijos de Eduardo,* traducción del drama de Casimiro Delavigne, no sospechaba siquiera que hubiera en aquél una adulteración del grandioso drama histórico *Ricardo III,* así como que entre las obras de Filinto Elysio (1) se encuentre la traducción de los dos primeros actos del *Marcio Coriolano,* de La Harpe, sin que se vean indicios de que supiera que existía la tragedia de Shakespeare.

B) Verdadero carácter de la influencia de Shakespeare en España.

Y, sin embargo, el poeta de Stratford ha influído en la literatura de nuestra Península. La primera forma en que encontramos su influjo es inspirando obras que se basan en la persona misma del dramaturgo; pero el único caso que conocemos en que el poeta inglés sea el protagonista del drama es el que nos proporciona don Enrique Zumel

(1) Obras, nova edição. Lisboa, na Typographia Rollandiana, MDCCCXXXVI-XL, 22 vols.—En la carta de Antonio Diniz da Cruz e Silva (vol. I, pág. 6) llama al autor: "*Amigo e Sr. F. Manoel.*"

con su *Guillermo Shakespeare,* drama en cuatro actos, precedidos de un prólogo, y en verso. Se representó en Madrid en el teatro del Drama el 27 de marzo de 1853 y se imprimió en Granada, imprenta y librería de don José M.ª Zamora, el mismo año.

Mas esta obra no destruye lo dicho anteriormente, pues la verdadera fuente de inspiración no fué el dramaturgo, sino la novela francesa de Clemencia Robert, de que hemos dado noticia en la introducción. Baste decir, para demostrar el nulo conocimiento que de las obras y aun de la exacta biografía del poeta inmortal tenía Zumel, que creía éste que los sonetos de Shakespeare formaban el tomo *The Passionate Pilgrim.* El estudio del drama confirmaría la disparidad que existe entre sus truculentas escenas y la vida del Cisne del Avon, como puede atestiguarse con sólo recordar los últimos versos que se ponen en boca de Shakespeare y que hacen comprender lo falso del carácter que pinta el actor y autor español (fué el mismo Zumel el que representó el protagonista):

"La gloria es humo que disipa el viento,
es vanidad, en fin, flaqueza humana.
¡Con su nombre alucina, cual si diera
la paz al corazón ese fantasma!...
¡Maldecida la hora en que he nacido
y dichoso el que vive en la ignorancia!
Me devora el pesar... ¡me vuelvo loco!
¡Enrique! ¡Enrique! ¡El corazón se abrasa!"

"Llegamos a *Un Drama nuevo* —escribía un ilustre académico con triste motivo (1)—, la perla de las obras de Tamayo y una de las más sobresalientes del teatro de todas épocas y países. La crítica la ha analizado y glorificado de mil formas; el público la ha visto con frecuencia en los teatros; paseó triunfalmente por los principales escenarios de Europa y América; sólo encomios y alabanzas produce el enunciado de su título." Llegamos nosotros a esta magnífica joya, pirámide en la literatura dramática española del siglo XIX para enaltecer, con toda nuestra insignificancia, la figura de Shakespeare, que, como personaje puramente incidental, pero de gran relieve, aparece en ella. El carácter que Tamayo dibuja con tal profusión de perfecciones está tan conforme con los datos históricos, que hasta parece se adelantó al profesor Wallace en el descubrimiento del asunto referente a la familia Mountjoy. ¿No es el mismo gesto paternal que los nuevos documentos revelan en Shakespeare al denunciarnos su intervención en favor de María Mountjoy, el mismo que soñó el español al hacerle intervenir al lado de la desgraciada Alicia? Y he aquí confirmada una vez más nuestra teoría: sólo incidentalmente se produce en España la influencia del inmortal dramaturgo inglés.

---

(1) *Necrología de Tamayo,* por don Emilio Cotarelo. Vid. *Estudios de historia literaria de España.* Madrid, Impr. de la *Rev. Española,* 1901; pág. 395.

Porque incidentalmente había influído años antes en la poco notable ópera cómica que don Patricio de la Escosura había traducido del francés, en cuyo idioma fué escrita por Rosier y Leuven y que puso en música Gaztambide; nos referimos al *Sueño de una noche de verano*, en la que se trata de una aventura habida entre Shakespeare y la reina Isabel, en la que interviene también Falstaff.

Igualmente por la traducción de Ventura de la Vega llegó a España la obra *Shakespeare enamorado*, basada en la leyenda en que tan desairado papel juega el actor Burbage y que fué escrita por Duval.

Hasta aquí es lo que podemos afirmar respecto de la influencia del autor. La de la obra podríamos estudiarla en tres esferas: en el teatro, en la novela y en la poesía.

En el teatro la influencia es muy pequeña: dotado de caracteres propios, según ya hemos dicho, únicamente en período de decadencia como el que atravesamos, a pesar del brillante valor de algunos autores, puede darse algún atisbo de influjo directo. Hasta ahora nada podía decirse. El gran dramaturgo don José Echegaray, cuya pérdida está reciente y cuya desaparición de la escena ya va estando lejana, tenía en toda su producción un sello tan personal, que aunque alguien haya querido descubrir huellas shakespearianas no es lícito suscribir la afirmación.

En el autor que más recuerdos del inglés se en-

cuentran es, precisamente, en el que la crítica coloca a la cabeza del teatro español contemporáneo; no es, empero, tan frecuente este recuerdo como muchos han querido sostener. Don Jacinto Benavente, arreglador de *Twelf-night*, traductor de *King Lear*, en contacto siempre con el autor a quien tan sinceramente admira, no puede menos de presentar en algún momento ciertas analogías. Ahora bien, conocedor el público del continuo estudio que el autor de *Los Intereses creados* ha hecho del inglés, ha de confesarse que lleva el análisis demasiado lejos. *La Historia de Otelo*, quizá *El Susto de la Condesa* y alguna otra composición han sido inspiradas por Shakespeare; pero ¿es lícito llevar la afirmación hasta el extremo de señalar la dependencia de frases tan lógicas en el momento que se pronuncian como las que inician el prólogo de *La Ciudad alegre y confiada* respecto de las del prólogo de *Enrique VIII*, que de intento hemos copiado al tratar de las versiones de esta última obra? (1) ¿Son de tal relieve que el empleo de fórmula semejante tenga que suponer remedo forzoso y deseo de imitación? ¿Podrá sostenerse que el final de *La Copa encantada* está inspirado en el epílogo de *Como gustéis*, que hemos dejado transcrito para facilitar comparaciones? (Vid. pág. 109, nota 2.) (2)

---

(1) Vid. XXXIV, 1.

(2) Pensamos que se ha exagerado mucho en este particular, y, aunque no estamos conformes con la ma-

Para sostener la influencia de Shakespeare sobre el ilustre dramaturgo catalán don Angel Guimerá es preciso que nos dejemos engañar por las apariencias. Bien ha dicho un escritor que "más que a Shakespeare adivinamos al través de ellas [las obras de Guimerá], el potente y metafórico estilo de Víctor Hugo" (1). El talento de Guimerá es varonil, enérgico; podrá comparársele, sobre todo en algunos momentos, con el dramaturgo inglés; pero no podrá defenderse que le haya tomado por verdadero modelo. El mismo señor Carrión apunta: "Había ya logrado que se le comparase con Shakespeare por algunas escenas (la de la confesión del Rey en el segundo acto de *L'ánima morta,* la de Said y Blanca en el segundo acto de *Mar y cél*); aquí lo consigue [en *Terra baixa*] por toda la obra. Tan salvaje como Otelo en sus celos (1) es Manelich en su amor, y es como aquél tan definitivo". Pero todo ello no significa que haya una dependencia literaria; antes bien, la di-

---

yor parte de las afirmaciones de don Luis de Oteyza insertas en el artículo "Shakespeare y Benavente", publicado en el núm. 3 de *La Semana,* correspondiente al 3 de junio de 1916, en algunos extremos creemos que anduvo en lo cierto: Shakespeare y Benavente se parecen como un autor inglés y un escritor castellano.

(1) Ambrosio Carrión, *El teatro de Guimerá,* publicado en la revista *Estudio,* año VI, tomo XXI, núm. 62 (febrero, 1918), pág. 233.

(2) De lo que hemos dicho en otras ocasiones se comprenderá que no coincidimos con esta manera de entender el carácter del Moro de Venecia.

ferencia es palmaria. "Otelo, al conocer que obró impulsado por un absurdo, debe morir... Manelich, no; en su dolor halla fuerzas para conquistar la felicidad definitiva." (1) La concepción de Shakespeare tiene sus raíces en el corazón humano; la inspiración de Guimerá es más limitada: refleja un medio ambiente determinado. Las huellas del detalle que denuncien la dependencia entre el autor español y el inglés no aparecen ni en un solo momento.

Se ha asegurado por la crítica que existe una manifiesta imitación de Shakespeare en el drama *El Rey ciego*, estrenado en el teatro Español, por haber sido premiado en concurso organizado por el Ayuntamiento de Madrid; pero el poco éxito que tuvo la obra la relega a la región de lo pasajero.

En la novela no ha tenido el autor de *Hamlet* la suerte de inspirar cosa que merezca especial mención. Los *resúmenes de argumentos* (llamémoslos así) publicados por la casa Maucci, que se inspiran en dramas shakespearianos, persiguen un fin mercantil que siempre está lejos de los propósitos artísticos. El ilustre pintor de costumbres aragonesas Luis López Allué, del que debe lamentarse que ocupaciones de la vida no le permitan producir con mayor abundancia libros tan exactos y hermosos como *Alma montañesa*, que siempre formará parte distinguida en toda biblio-

(1) *Obra citada*, pág. 245.

teca de escritores costumbristas, reveló la lectura de *La Historia de los amantes de Verona* al titular su novela *Capuletos y Montescos* (1), y hasta al llamar a la protagonista *Julia;* pero ésta es toda la influencia que, con muy buena voluntad, puede decirse que el Cisne del Avon haya ejercido sobre el novelista aragonés, cuya obra respira originalidad y refleja por completo el ambiente de aquellos pueblos que se asientan a los pies de la sierra de Guara.

En la obra en que se manifiesta la influencia del vate de Stratford es en la de don Enrique Tomasich, que se intitula *Agua pasada...;* pero apenas se reduce a que una de las narraciones que contiene lleva el título de "La estafeta de Shylock" (2), y consiste en una colección de cartas de un avaro moderno, inspiradas en la célebre comedia *El Mercader de Venecia.*

En donde con mayor frecuencia se vislumbra el recuerdo de Shakespeare en nuestra literatura es en la lírica. Así como el teatro español alcanzó caracteres propios e indestructibles, la poesía lírica ha tolerado siempre reminiscencias y reflejos. Ya ha sido la poesía hebraica, ya la griega, ya la latina, ya la provenzal; pero en todo tiempo ha resultado nuestro lirismo producto de una imitación, aunque al imitar haya alcanzado, y a las veces superado, a los modelos. Esta tendencia a

(1) Madrid, [Ricardo Fe], 1900.
(2) Ocupa las págs. 131-157 del citado libro.

la asimilación de nuestro género subjetivo lo convierte en el campo más apto para que las obras de Shakespeare puedan suscitar pasajes y aun producciones completas.

Gustavo A. Bécquer era un enamorado de la enajenada Ofelia, y en alguna leyenda referente a este poeta sevillano se revela esta predilección que por la heroína shakespeariana sentía. Juan Clemente Zenea, en su poesía a Adah Menken, actriz y amazona norteamericana, aludía a los amantes veroneses en aquellos versos:

"Habló en mi joven corazón Romeo,
y entre mis brazos estreché a Julieta."

Un recuerdo shakespeariano encontramos también en la poesía del americano José Batres Montufar, *El Reloj*. Dice:

"Apostrofó a su ingrata, declamando
versos de Shakespeare, mas traduciendo
con la fidelidad con que interpreta
cierta arenga de un belga la *Gaceta*.
...."

Rubén Darío escribía, recordando no menos al vate de Inglaterra, su poesía sin título:

"Tenía una cifra
tu blanco pañuelo,
roja cifra de un nombre que no era
el tuyo, mi dueño.
La fina batista
crujía en tus dedos.

"¡Qué bien luce en la albura la sangre",
te dije riendo.
Te pusiste pálida,
me tuviste miedo...
¿Qué miraste? ¿Conoces acaso
la risa de Otelo?"

y en su original *Letanía de nuestro señor don Quijote* hablaba del pálido Hamlet.

El peruano César Goicochea, llamándolo traducción de Shakespeare, y con el título *El Peregrino apasionado*, compuso dos cuartetos que no copiamos en gracia a la brevedad.

Varias alusiones a personajes shakespearianos pueden anotarse en las obras de José A. Silva (1) y en la poesía de Miguel Bolaños Cacho, *El sueño*, premiada en los Juegos Florales de Puebla (Méjico), año 1902, se leen los siguientes versos:

"La mujer como lágrima celeste
cristalizada en ideal corona,
límpida fuente de inmortal consuelo:
ya es la blanca Eloísa, ya Julieta
colgando ansiosa la flotante escala;
ya prodigando cánticos y flores
Ofelia en nimbo de perenne angustia."

Autor hay, sobre todo entre los hispanoamericanos, que diríase forma un verdadero tópico de las alusiones shakespearianas, como ocurre con Luis J. Urbina (2).

(1) Vid. *Poesías*, ed. Maucci, págs. 110, en que se alude a Bottom; 176 a Ofelia; 179 a Desdémona, etc.

(2) Vid. *Ingenuas*. Lib. de la Viuda de G. Bouret. París, México, 1902 (págs. 48, 54, 65, 79, 88, 89 y 124).

Doña Blanca de los Ríos de Lampérez compuso los *Cantos de Ofelia* (1); el ilustrado bibliotecario don Federico Ruiz Morcuende insertó en su libro *Del amor, de la vida y de la gloria* un soneto titulado *Hamlet* (2), y, en general, la poesía castellana, aficionándose con el romanticismo a los poetas de las literaturas modernas y cobrando afición a los caracteres complejos de *Hamlet, Otelo, Romeo y Julieta* y más en segundo término a los de *El Judío Shylock, Macbeth* y *El Rey Lear,* con frecuencia pasmosa aludía a los mismos, ya de una manera taxativa, ya con eufemismos. Los poetas modernistas han continuado y hasta aumentado estas alusiones.

Réstanos hablar de la falsa influencia que puede notarse en algunas obras. Los títulos, el nombre de algún personaje, cuestiones puramente accidentales, pueden hacer creer que entre ellas y las producciones de Shakespeare hay alguna relación; sin embargo, no existe semejanza alguna. Tales circunstancias concurren en *Fieras domestica amor,* de Enrique Zumel; *Otelo y Desdémona,* de Calixto Navarro; *El Sueño de una noche de verano,* de Gabriel Merino y Celso Lucio; *El Domador de mujeres,* de Manuel Marín Rodríguez; *El Domador de fieras,* firmada con las iniciales L. S. G., que se conserva en la Bi-

(1) *Obras completas,* vol. IV. *Esperanzas y recuerdos* (poesías). Madrid, Impr. de Bernardo Rodríguez, 1912; págs. 163-178 especialmente.

(2) Madrid, Impr. Helénica; pág. 47.

blioteca municipal madrileña; *Othello, tocador de Realejo,* de Costa Lima, comedia en un acto, impresa en Lisboa en 1873; *La Muerte de Cleopatra,* arreglada del francés por Eduardo Zamora y Caballero; *Romeo y Julieta,* por Antonio Casero; *Las Alegres comadres,* por Ceferino Palencia, etc., etc.

Influencias directas de Shakespeare pocas encontramos en España; si buscamos en nuestra literatura las huellas del poeta de Stratford, nos sumergiremos en el caos de la medianía monotona; mas si buscamos una inteligencia en la literatura mundial, que vea a la Humanidad con idéntico espíritu de grandeza y con idéntico humorismo, en España habremos de detenernos para hablar del que, al igual que el dramaturgo inglés, y aun por cima de él, brilló con mágica intuición artística, del Manco de Lepanto; del que, al igual que Shakespeare, robando a las literaturas anteriores, asesinó a sus víctimas; del que, por ser más semejante el paralelo, murió en el mismo año que aquél; del que ha sido recordado con devoción por los amantes de las letras en el tercer centenario de su muerte, cuando por el mismo motivo se recordaba al Cisne del Avon; de Cervantes, en fin, cuyo nombre es lo único de la literatura patria que debe mencionarse como lazo de unión entre nuestro espíritu nacional y el espíritu literario de Shakespeare.

CONCLUSION

Va nuestra Península a la zaga respecto de los demás Estados europeos en lo que se refiere a las traducciones de las obras de Shakespeare. No carecemos de magníficos intentos, pero sí de la realidad de una total versión del poeta de Stratford. Relativamente podríamos alcanzarla con facilidad, dados los materiales que ya poseemos. Una revisión de las traducciones de Clark y Mácpherson, con el consiguiente complemento, ilustrada con estudios semejantes a los que el último de estos traductores coloca al principio de sus versiones, remozados convenientemente, podría concedernos lo que hoy nos falta. Gratitud merecería el que tal hiciese, o mejor los que tal empresa llevaran a feliz término, que no es ésta labor para uno solo, sino para varios literatos bajo una dirección acertada. ¡Quiera Dios que, para bien de las letras patrias, sea pronto un hecho semejante ideal! (1)

---

(1) Recuérdese lo dicho acerca de esta materia al hablar de la traducción catalana de *El Rey Lear*, hecha por Alfonso Par. (Vid. XXVI, núm. 6.)

En cuanto a la influencia de Shakespeare entre nosotros, creemos firmemente que debemos alegrarnos de que sea tan débil como hemos intentado demostrar. Estudiémoslo, sí; admirémoslo, pero no le imitemos; con ello se haría perder a nuestra rica literatura, admirable y admirada por todo el mundo, su personalidad propia, que refleja perfectamente la idiosincrasia nacional. Shakespeare es Inglaterra encarnada en la literatura. Puesto que España ha conseguido su encarnación literaria en sus literatos de claro renombre y de estirpe noble y prolongada, siga la literatura española siendo el reflejo de nuestra idiosincrasia, no se falsifique ésta, que quizá es mejor de lo que nosotros mismos pensamos; mas tornemos también los ojos hacia la isla en donde el rubio bretón impera para rendir honrosa pleitesía al que con su solo nombre llena casi por completo una de las más geniales literaturas que en el mundo existen.

ADDENDA ET CORRIGENDA

Corregidas las pruebas del pliego cuarto, se ha terminado de publicar la Colección del señor Martínez Lafuente, habiéndose incluído la versión de las tres partes de *Enrique VI*, en el vol. XII.

Lo mismo hemos de advertir respecto a la traducción de *Hamlet* hecha por el señor Martínez Sierra y publicada por la *Biblioteca Estrella* (1), y hemos de dar noticia en este lugar de las versiones de *Macbeth* y *El Mercader de Venecia*, que fueron impresas en Manila por los años 1880 1882, y que no hemos logrado obtener.

Acerca de la cuestión a que aludimos en las páginas 217-218, puede consultarse el estudio de Walter Graham: *The Cardenio Double-Falsehood problem*, publicado en su *Modern Philology*, 1916, XIV, págs. 77-78.

El buen lector subsanará las ligeras erratas que se han deslizado; pero no dejaremos de señalar que en la página 11, línea 35, se lee *Aronet*, debiendo decir *Arouet*; en la 85, línea 30, Gay=Garay, y en la línea 31, misto=mismo; en la pág. 102, línea 26, dada=dado; 121, línea 29, *taning* = *taming*; 124, línea 24, Londrés = Londres; 218, línea 13, Armando = Armado; etc.

---

(1) Impr. J. Pueyo, Madrid. Ilustraciones de Fontanals; XVI+214 págs. y una con Advertencia.

INDICE CRONOLÓGICO DE LAS TRADUCCIONES E IMITACIONES

AÑOS	PÁGS.
1772.—Hamlet, por don Ramón de la Cruz.....	115
1783 (1).—Julio César, por Vicente Pedro Nolasco da Cincha....................	112
1783.—César, por Carvalho?................	112
1783.—Morte de César, por Carvalho.........	112
1798.—Hamlet, por Moratín................	120
1800 (2).—Macbé o los remordimientos, por Manuel García.................	146
1802.—Otelo, por Teodoro de la Calle........	137
1803.—Macbeth, por Teodoro de la Calle (perdido).......................	146
1803 (3).—Julia y Romeo, por Dionisio Villanueva y Ochoa *(Dionisio Solís)*.........	58
1818 (4).—Julia y Romeo, por Dionisio Villanueva y Ochoa....................	59
1821.—Julio César, por Manuel Joaquín Borges da Paiva.....................	113

(1) Debe ser anterior a esta fecha.

(2) Fecha de la representación. La edición lleva 1818.

(3) Fecha de la versión que hemos señalado con la letra A.

(4) Fecha de la versión señalada con la letra B.

AÑOS — PÁGS.

1824.—Hamlet (fragmentos), por Joseph Blanco (White)....................... 125
1825.—Hamlet, por José María Carnerero...... 118
1828 (1).—Montescos y Capuletos, por Félix Romani....................... 63
1831 (2).—*Caliche o la parodia de Otelo*....... 143
1838.—Macbeth, por J. García de Villalta...... 147
1848.—Juan sin Tierra, por José María Díaz.... 90
1849.—Julieta y Romeo, por Víctor Balaguer... 64
1850.—Ricardo III, por Antonio Mendoza...... 83
1853.—Ricardo III, por Antonio Romero Ortiz... 84
1853.—Ricardo III, por Valladares y Saavedra y Sánchez Garay. (Censura de 1852.).... 84
1856.—Hamlet, por Pablo Avecilla........... 126
1856.—Othello, por L. A. Rebello da Silva..... 139
1857.—Macbeth, por José Núñez de Prada..... 149
1858.—Julieta y Romeo, por Angel María Dacarrete....................... 67
1868.—Macbeth, por G. Amado Larrosa....... 150
1868.—El Mercader de Venecia, por G. Amado Larrosa (repr. «La Comedia Semanal», 1909)....................... 95
1868.—Otelo, por Francisco Ruiz de Retes..... 139
1868.—Otelo, por Laureano Sánchez Garay (reprodújose en la Colección Nacente).... 141
1868.—Ricardo III, por Manuel Hiráldez de Acosta. 85
1868.—Romeo y Julieta, por Manuel Hiráldez de Acosta....................... 69
1869.—Otelo, por el Marqués de Dos Hermanas.. 141
1870?-1876?—Dramas de Shakespeare, por Jaime

(1) ¿Anterior a esta fecha?
(2) ¿Anterior a esta fecha?

AÑOS. PÁGS.

Clark. Contiene: Vol. I: Otelo, Mucho ruido para nada. Vol. II: Romeo y Julieta, Como gustéis. Vol. III: El Mercader de Venecia, Medida por medida. Vol. IV: Hamlet, Las alegres comadres de Windsor. Vol. V: La tempestad, La noche de Reyes. . . . . *Passim*

1871.—Macbeth, por Julio Carcano. 150

1872?—Los grandes dramas de Shakespeare, edición Francisco Nacente. Contiene: Volumen I: Hamlet, Julio César, Comedia de los errores, Otelo o el Moro de Venecia, Macbeth, Una furia domeñada, Romeo y Julieta, Troilo y Crésida, Pericles, príncipe de Tiro, Bien está lo que bien acaba, La Tempestad, Ricardo III, Penas de amor perdidas, Antonio y Cleopatra, Como queráis, El Rey Lear. Vol. II: Cimbelino, Las alegres comadres de Windsor, Enrique VIII, La duodécima noche o lo que queráis, El Rey Juan, Medida por medida (La pena del Talión), Ricardo II, Timón de Atenas, Sueño de una noche de estío, Enrique IV (primera parte), Coriolano, Enrique VI (segunda parte), Enrique VI (tercera parte), Enrique IV (segunda parte), Enrique V.. . . . . *Passim*

1872.—El Príncipe Hamlet, por Carlos Coello (reimpr. 1877, corregido). 127

1872.—Hamlet, por Mateo Martínez Artabeytia.. 129

1872.—El Mercader de Venecia, por el Marqués de Dos Hermanas.. 96

AÑOS. PÁGS.

1872.—Romeo y Julieta, por el Marqués de Dos Hermanas.......................... 69
1873 (1).—Dramas de Shakespeare, por Mácpherson. Contiene: Vol. 80: El Rey Lear, Sueño de una noche de verbena. Volumen 81: Ricardo III, Macbeth, Julio César. Vol. 85: Otelo, Romeo y Julieta, Hamlet. Vol. 102: Coriolano, La Tempestad, El Mercader de Venecia. Volumen 166: Antonio y Cleopatra, Timón de Atenas, El cuento de invierno. Volumen 190: Cimbelino, Las alegres comadres de Windsor, La fiera domada. Volumen 195: Troilo y Crésida, El Rey Juan, Medida por medida. Vol. 201: Como os gusta, Enrique IV. (La numeración corresponde a la Biblioteca Clásica.)......................... *Passim*
1875.—Romeo y Julieta, por Luis Díaz Cobeña y Luis Bonafós.................... 71
1875.—Sonho d' uma noite de S. Joao, por Antonio Feliciano de Castilho........... 94
1877.—Hamlet, por ei rey don Luis I de Portugal. 129
1877 (2).—Dramas, por José María Quadrado. Contiene: Macbeth, Medida por medida, El Rey Lear........ 145, 151 y 156
1877.—Poemas (Venus y Adonis, Violación de Lucrecia, Ayes de una amante, El Fénix y la Tórtola, Sonetos), por el Marqués de Dos Hermanas........ 89 y 180

(1) Es la fecha de la primera versión hecha por Mácpherson, el *Hamlet* publicado en Cádiz.

(2) Fecha del primer ensayo publicado en el «Museo Balear».

AÑOS. PÁGS.

1879.—Hamlet, por Bulhao Pato. 130
1879.—Oraçao funebre de Marcus Antonius, por Antonio Petronillo Lamarao 114
1880.—Macbeth. 253
1880.—Mercader de Venecia. 253
1881.—Dramas, por Marcelino Menéndez y Pelayo. Contiene: Romeo y Julieta, El Mercader de Venecia, Macbeth. . 78, 98 y 150
1883-1884.—Dramas, por José Arnaldo Márquez. Contiene: César, La comedia de los errores, Como gustéis, Sueño de una noche de verano, Las alegres comadres de Windsor, Coriolano, Medida por medida, Cuento de invierno. 55, 94, 106, 109, 113, 145, 167 y 184
1883.—Otelo, por José García de Villalta. 139
1886.—Hamlet, por Manuel Pérez Bibbins y Francisco López Carvajal. 127
1892-93.—Sonetos, por M. A. Caro. 180
1895.—La Fierecilla domada, por Manuel Matoses. 103
1897.—La Indómita, por Manuel Matoses. 103
1896.—*Las bravías*, por José López Silva y Carlos Fernández Shaw. 104
1896.—Hamlet (fragmentos), por Celestino Barallat Folguera. 134
1898.—Cleopatra, por Eugenio Sellés. 164
1898.—Hamlet, por Arthur Masriera. 132
1898.—Hamlet, por G. S. 134
1899.—Antonio y Cleopatra, por José O. Martín y Salvador Vilaragut. 165
1899.—Cuento de amor, por Jacinto Benavente. . 111
1900.—Cleopatra, por Luis Navarro y Porras. . . 165

AÑOS. PÁGS.

1903.—Cleopatra, por Leopoldo A. de Cueto.... 165
1903.—Hamlet, por Luis López Ballesteros y Félix González Llana............... 133
1904.—La fierecilla domada, por Antonio de Vilasalba....................... 101
1904.—Macbeth, por José de Elola (repr. 1913, «Los Contemporáneos»)........... 151
1904.—Otelo, por Antonio de Vilasalba....... 142
1905.—Hamlet, por J. Roviralta Borrell....... 134
1905.—Otelo, por F. Navarro Ledesma y José Cubas......................... 142
1906.—Macbeth, por José López Tomás....... 153
1906.—Macbeth, por Luis París y E. López Marín. 152
1907.—Macbeth, por Cebriá Montolíu. 1908, con prólogo y notas................. 153
? (posterior a 1907).—Macbeth, por Antonio Ferrer y Robert................... 154
1908.—El Rapto de Lucrecia, por Alfonso Par (fragmentos)................... 89
1908.—Romeo y Julieta, por J. Roviralta Borrell. 81
1909.—Somni d' una nit d' estiu, por Carner... 94
1910.—Hamlet, por Antoni Bulbena Tosell..... 135
1910?—Romeo y Julieta, anónima........... 82
1911.—El Rey Lear, por Jacinto Benavente..... 159
? (ant. a 1911).—Cimbelino, por A. Blanco Prieto. 184
Idem.—El Rey Lear, por A. Blanco Prieto..... 184
1912.—Lo Rei Lear, por Alfonso Par......... 160
1912.—Sonetos, por Morera i Galicia. (Segunda edición aumentada)............. 181
1913.—Macbeth, por Francisco Cossío....... 154
1915.—Obras completas, por R. Martínez Lafuente. Contiene: Vol. I: Hamlet, príncipe de Dinamarca, Los dos hidalgos de Ve-

AÑOS. PÁGS.

rona. II: Otelo, el moro de Venecia, Medida por medida, Cuento de invierno. III: Romeo y Julieta, Bien está lo que bien acaba, Comedia de equivocaciones. IV: El mercader de Venecia, Penas de amor perdidas, Cimbelino. V: Macbeth, Troilo y Crésida, Enrique VIII o todo es verdad. VI: El Rey Lear, Coriolano, Como gustéis. VII: La fiera domada, La duodécima noche, Mucho ruido para nada. VIII: El sueño de una noche de verano, La Tempestad, Las alegres comadres de Windsor. IX: Julio César, Antonio y Cleopatra, Timón de Atenas. X: El rey Juan, La vida y la muerte del rey Ricardo II, La tragedia de Ricardo III. XI: La primera parte de Enrique IV, La segunda parte de Enrique IV. El rey Enrique V. XII: Enrique VI... *Passim*

1915.—Sonetos, por José de Armas y Cárdenas. . 182

1916.—Domando la tarasca, por Gregorio Martínez Sierra.................... 104

1916.—Sonetos, por Julio Acebal........... 182

1918.—Sonetos, por Fernando Maristany...... 183

1918.—Hamlet, por Gregorio Martínez Sierra. . . 253

INDICE GENERAL

AÑOS.	PÁGS.
DEDICATORIA.	5
ADVERTENCIA.	7
INTRODUCCIÓN.	9
TRADUCCIONES E IMITACIONES.	43
PRIMER PERÍODO (1589-1593).—I. *Enrique VI.*	45
II.—*Tito Andrónico.*	50
III.—*Trabajos de amor perdidos.*	51
IV.—*Los dos nobles de Verona.*	53
V.—*La comedia de los errores.*	54
VI.—*Romeo y Julieta.*	56
VII.—*Ricardo III.*	82
VIII.—*Ricardo II.*	87
PERÍODO DE TRANSICIÓN.—Los poemas.	88
SEGUNDO PERÍODO (1594-1601).—IX. *El Rey Juan.*	90
X.—*Sueño de una noche de verano.*	93
XI.—*El Mercader de Venecia.*	95
XII.—*Todo está bien cuando bien acaba.*	99
XIII.—*La Fierecilla domada.*	99
XIV.—*Enrique IV.*	105
XV.—*Las alegres comadres de Windsor.*	106
XVI.—*Enrique V.*	108
XVII.—*Mucho miedo para nada.*	108

PÁGS.

XVIII.—*Como gustéis.* 109
XIX.—*Noche de Reyes.* 110
XX.—*Julio César*. 112
Tercer período (1602-1609).—XXI. *Hamlet.* . . 115
XXII.—*Troilo y Crésida.* 136
XXIII.—*Otelo.* 136
XXIV.—*Medida por medida*.. 145
XXV.—*Macbeth.* 146
XXVI.—*El Rey Lear*.. 156
XXVII.—*Timón de Atenas*. 162
XXVIII.—*Pericles, príncipe de Tiro.* 163
XXIX.—*Antonio y Cleopatra*. 164
XXX.—*Coriolano*. 167
Intermedio de los Sonetos.. 168
Cuarto período (1610-1611).—XXXI. *Cimbelino.* 183
XXXII.—*Cuento de invierno.* 184
XXXIII.—*La Tempestad.* 185
XXXIV.—*Enrique VIII*. 187
Influencia de los dramas de Shakespeare en la literatura española. 189
A) *Carencia del influjo directo.* 191
B) *Verdadero carácter de la influencia de Shakespeare en España.* 238
Conclusión. 251
Addenda et corrigenda.. 253
Indice cronológico de las traducciones e imitaciones. 255
Indice general.. 263

ESTE LIBRO SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN LA TIPOGRAFÍA DE LA "REVISTA DE
ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS"
EL DÍA XV DE OCTUBRE
DEL AÑO M.CM.XVIII

OBRAS DEL AUTOR

QUIEN MALAS MAÑAS HA TARDE O NUNCA LAS PERDERÁ.—*Comedia de Guillén de Castro.*—(Edición y noticias preliminares.) (Agotada.)

NOTAS PARA UN ESTUDIO SOBRE LA PERSONALIDAD LITERARIA DE SAN VICENTE FERRER.—(Memoria inédita.)

EL AMERICANISMO EN EL IDIOMA CASTELLANO. (Agotada.)

SHAKESPEARE Y SU TIEMPO (HISTORIA Y FANTASÍA.)—*Volumen III de la Biblioteca hispano-americana de divulgación.*—Con ilustraciones de Federico Avrial.

DE LA BELLEZA Y EL INTERÉS.—*Algunas ideas sobre el fundamento de la emoción producida por las obras literarias.*

PROGRAMAS DE LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS.—*I. Gramática castellana.—II. Preceptiva literaria.—III. Historia general de la Literatura.*

EN PREPARACIÓN

JUAN DE TIMONEDA Y SUS AUTOS SACRAMENTALES.—Estudio y edición de los Autos conocidos del librero valenciano.

DRAMATURGIA INFANTIL.

EL PESIMISMO DE LOS POETAS AMERICANOS.



